TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

Publicație bilunară care apare sub egida

Consiliului Județean Cluj

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Alexandru Boboc

Nicolae Breban

Andrei Marga

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Virgil Mlești

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Doina Cornea (1929-2018)

DOINEI CORNEA

Ți-e numele gură de rai
Iar chipul, noblețe de glie,
cernit de-o tristețe ce nu are grai.
Tristețea i-a ta, ROMÂNIE.
Golită-i de sevă făptura-ți creștină,
amar răstignită pe crucea rușinii.
Trădată de cei care-și zic tot români,
cu toate că-s numai scursură și pleavă
cu chipuri semețe și-n suflet păgâni.

Uitată de lumea prea mult ghiftuită.

Prea plină de lacrimi vărsate-n tăcere
de fii prea supuși și prea buni.

Aceasta-i tristețea ce azi te-nconjoară,
pământ, unde nu mai e loc de străbuni.

Icoane puține-s în case.
Mereu mai puține-s biserici ce poartă icoane.
Firava-ți făptură acoperă vidul
din sufletul a milioane de oameni,
Români care plâng, se revoltă sau speră.

Tu, Doină-simbol, Doină-mamă, bunică,
În fața ta, mă simt mică.

Cornelia Petrescu

Difuzată, sub anonimat, la emisiunea de radio „Europa liberă”
din 1 martie 1988,
Lectura: **Adriana Polizu**

Pe copertă:
Edith Torony, *Lady Cf The Waste Land,* detaliu (2013)
fotografie digitală, f/4-1/1600, 50 x 70 cm,

www.clujtourism.ro

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Judecata ca *logos apophantikos* sau despre inexistența unei abordări „formale” a acesteia la Aristotel. Un „vot de blam” lui Kotarbinski

Mircea Arman

Mircea Arman

Spre deosebire de perspectiva modernă, logică, a analizei conceptului de „judecată”, în filosofia lui Aristotel nu putem vorbi despre o concepție alta decît ontologică a acestui concept. Sustragerea lui din real și abordarea formal - logică nu are nici un fel de legătură cu ceea ce gîndea Stagiritul despre judecată. Marea majoritate a istoriilor filosofiei sau a logicii păcătuiesc decisiv prin abordarea din perspectivă formală a acestei noțiuni.

La fel stau lucrurile cu toate conceptele aristoteliciene, inclusiv cele de *materie*, *potențialitate*, *actualitate*, *energie*, *formă*, care, dezbrăcate de conținutul lor existențial pierd în întregime caracterul specific gîndirii aristotelice devenind abordare modernă, potrivit formației comentatorului respectiv.

Anton Dumitriu afirmă că: „judecata este însuși raportul dintre general și individual; dar generalul este realizat în individual și deci acest raport ontologic poate fi afirmat. Pe de altă parte, în ierarhia speciilor și genurilor se disting grade de generalitate: forma unui gen devine materie pentru genul superior; judecata exprimă aceste raporturi în care actul devine potență la un nivel superior și se continuă într-un șir de potențializări și actualizări succesive, în care apar genuri din ce în ce mai vaste.

Aceste raporturi dintre idei se exprimă în judecăți reale cu fond ontologic.”[1]

În mod evident, judecata este un act prin care se afirmă sau se neagă ceva, în raportul pe care intelectul îl stabilește opozitiv cu realitatea. Aristotel numește această judecată *logos apophantikos*, cuvînt care semnifica tot atit cit „luminează”, „care face să strălucească ceva”. În *De interpretatione* se arată că: „Orice expresie este semnificativă, dar nu toate expresiile sunt apophantice; sunt apophantice, natural, numai acelea în care se întîlnesc adevărul sau falsitatea. Dar adevărul și falsitatea nu se întîlnesc în orice expresie: de exemplu, rugămintea este o exprimare, dar nu este nici adevărată, nici falsă.[2]

Heidegger, în *Ființă și timp*, făcînd o analiză a termenului de *logos apophantikos*, care la Aristotel are chiar sensul de „judecată”, arată că: „Chiar dacă *λόγος* va fi înțeles în sensul de enunț, dar enunț ca «judecată», chiar și atunci, cu această aparent legitimă traducere, poate să fie totuși ratată semnificația fundamentală, mai ales dacă judecata este înțeleasă într-o accepțiune oferită de una dintre actualele «teorii ale judecății». *Λογος* nu înseamnă și, în orice caz nu în mod primar, judecată, dacă prin judecată se înțelege «a face asociație», sau o «luare de poziție» (omologare – respingere).

Ca vorbire *λόγος* înseamnă mai degrabă tot atît cît δηλοῦν, a face vizibil, pe acela despre care este «rostit» în «rostire». Aristotel a explicat această funcție a vorbirii mai pătrunzător prin *ἀποφαινεσθαι*. *Λόγος* lasă ceva să se vadă (*φαινεσθαι*), anume ceva despre care e vorba pentru vorbitor, respectiv pentru covorbitor. Vorbirea lasă să se vadă *ἀπό*...chiar acela despre care este vorba. În rostire (*ἀπόφανσις*), în măsura în care ea este autentică, acela care este rostit trebuie să fie creat din acela despre care se rostește, astfel încît, comunicarea prin rostire să facă vizibil, în ceea ce este transmis prin vorbire, acel ceva despre care se rostește și astfel să-l facă accesibil celorlalți. Aceasta este structura *λόγος*-ului ca *ἀπόφανσις*. Nu orice «rostire» aparține acestui fel de a face evident, în sensul de a-lăsa-să-se-vadă. Actul de a cere, de exemplu, face și el vizibil, dar într-un alt chip.”[3]

Că Heidegger preia oarecum argumentarea aristotelică este un fapt evident, chiar dacă avem în vedere și numai ultima propoziție din textul citat.

În continuarea analizei, precum Aristotel în *De interpretatione*, și Heidegger raportează judecata, așa cum este și firesc, la noțiunile de adevăr și fals. Numai că, dincolo de interpretarea heideggeriană a adevărului ca *aletheia*, în cazul lui Aristotel adevărul este adevărul lui *aisthesis*, al senzației, al raportării intelectului la lucru, acel *adequatio rei ad intellectus* thomist.

Prin urmare, așa cum arată și Heidegger sau Anton Dumitriu, Aristotel consideră ca avînd caracteristica judecății orice *logos* conține *apophansis*. Această lumină noetică, interioară, a cuvîntului dă sensul falsului și al adevărului. Ea este *apophansis*.

Anton Dumitru, aducînd o acerbă critică lucrării lui J. Lukasiewicz, *Aristotle's Syllogistic, from the Standpoint of Modern Formal Logic*[4], arată că: „încercările care s-au făcut de către logicienii contemporani, de a interpreta logica lui Aristotel în termenii logicii simbolice, nu au nici o bază. Într-adevăr, dacă premisele raționamentului sunt notate cu simple variabile, *p*, *q*, etc., susceptibile să ia două valori, *p* fiind o judecată posibilă, o variabilă capabilă să ia două valori, adevărul și falsul, atunci, aceste litere nu reprezintă judecata lui Aristotel, în care trebuie să se regăsească nucleul noetic luminos, *apophansis*, care o determină dinlăuntrul ei să fie adevărată sau falsă.”[5]

Și pe bună dreptate, nu poti cere cuiva care este cît de cît familiarizat cu gîndirea Stagiritului să creadă că poti formaliza o judecată care este cu conținut, adică nu poți trata din punct de vedere formal o „logică cu conținut”, adică o metafizică.

Chiar mergînd mai departe cu acest raționament putem afirma că, în ciuda unor aspecte tehnice ce ar putea duce cu gîndul la desprinderea unei logici explicite aristotelice nu avem nicăieri de a face cu așa ceva.

Modalitatea judecăților, respectiv cele asertorice – care se raportează la real, cele apodictice – care se raportează la necesar sau cele posibile care se referă la imaginativ, deci la ceea ce este posibil, nu sunt nici ele decît modalități posibile de abordare a realului.

P. Janet și G. Séaille în a lor *Histoire de la Philosophie*, referindu-se la modalitatea judecăților afirmă că:”Această diviziune, după Aristotel, nu se raportează la gradul de certitudine subiectivă, la modul cum se afirmă ceva, ci la raporturile obiective ale lucrurilor”[6]

În ceea ce privește *opoziția judecăților*, această teorie este descrisă de Aristotel în *De interpretatione* și schematizată mai apoi de Boethius în așa-numitul „pătrat al opozițiilor”, însă dezvoltarea și explicitarea lor nu fac obiectul lucrării de față. Tot astfel, în ceea ce privește *conversiunea judecăților*, descrierea mecanismului și comentarea lor fac, mai degrabă obiectul unor cercetări aplicate care nu privesc, la rîndul lor, cercetarea noastră.

Există trei principii logice ale judecății, după cum pot fi ele deduse din opera lui Aristotel. Textele pe care le vom analiza sub acest aspect provin din *Metafizica*, *Analiticele prime*, *Analiticele secunde* și *De interpretatione*. Cele trei principii sunt:

a. *Principiul identității*

În *Metafizica*[7] Stagiritul dezvoltă două sensuri ale principiului identității.

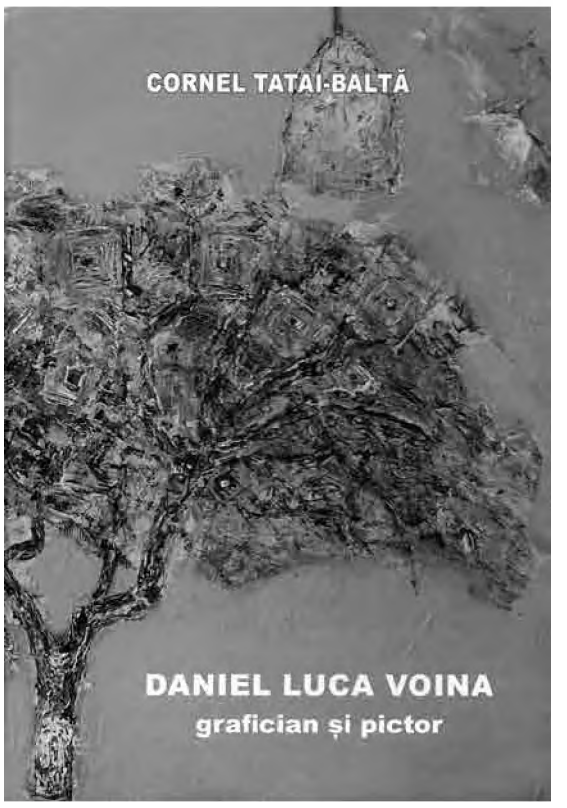
Primul este sensul accidental. Acest sens al identităților este considerat de Aristotel ca neputînd fi afirmat în mod universal, deoarece universalul subzistă prin sine și în sine.

Al doilea este *identicul în sine* care are toate sensurile pe care le are și Unul în sine. De aici și concluzia că identitatea este un soi de unitate, respectiv ceea ce în multiplicitate se poate reduce la unitate, ca și atunci cînd afirmăm

Continuarea în pagina 32

Graficianul și pictorul Daniel Luca Voina într-un studiu monografic

Ion Buzași



Cornel Tatai-Baltă
Daniel Luca Voina, grafician și pictor
Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2018

Profesorul Cornel Tatai-Baltă, pasionat cercetător al artei plastice blăjene, ne oferă o monografie-album *Daniel Luca Voina*, unul dintre cei mai înzestrați graficieni și pictori contemporani din orașul Școlii Ardelene. În studiile și articolele sale despre arta plastică blăjeană a scris despre *Gravorii în lemn de la Blaj,* despre pictorii și sculptorii de odinioară Flaviu C. Domșa, Anton Zeiler, Octavian Smigelschi, Virgil Fulicea, iar lui Iuliu Moga i-a închinat un studiu monografic. A urmărit cu interes dezvoltarea plasticii contemporane blăjene, scriind despre Horea Cucerzan, Vasile Crișan, Nicu Stancu, Mircea Maximilian Boeriu, Ioan Deva, Emil Comșa, Nicu Stanciu, evidențiind că, în bogata tradiție culturală blăjeană, arta plastică este o componentă ce nu trebuie neglijată. Între pictorii și graficienii blăjeni contemporani, Daniel Voina este o prezență de pregnantă personalitate artistică.

S-a născut la Mediaș, în 1959, unde urmează cursurile primare și gimnaziale. În 1974 se înscrie la Liceul de Artă din Sibiu și, după absolvirea lui, la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu" din Cluj-Napoca, pe care-l absolvă în 1983. Din acest an este profesor la Colegiul Național „Inochentie Micu Clain" din Blaj, unde predă desen, numit mai nou educație vizuală. Pe lângă activitatea la catedră (câțiva ani a avut cursuri la Colegiul Universitar de Institutori din cadrul Universității „Spiru Haret" din Blaj) publică articole de specialitate sau cu caracter metodic în revista *Astra blăjeană*, din al cărui colegiu de redacție face parte. Iată câteva titluri: *Confluențe la Blaj* nr.4/1997, *Exercițiu de respirație spirituală* nr.4/ 1998, *Emil Comșa un pictor solar* nr.2/ 2007, *Horea Cucerzan și lumina îndrăgostită*, *O carte cu parfum de gravură, Un album care ne privește* nr.4/ 2007, *Eveniment plastic la Blaj*, în *Tribuna* (Cluj-Napoca) nr. 17-18/ 1998. Este coautor la albumele *Popasul eminescian la Blaj,* 2006, *Virgil Fulicea,* 2007, *Ion Agârbiceanu,* 2007, *Artiști plastici blăjeni*, 2008. A avut expoziții personale la Blaj, Sibiu, Alba Iulia și expoziții de grup în țară și străinătate.

Monografia lui Cornel Tatai-Baltă prezintă creația plastică a lui Daniel Luca Voina, tematic: peisaj, natură statică, portret și compoziții cu figuri umane. Autorul a reținut unele mărturisiri și ale artistului pentru a-i configura specificul creației: „Îmi place să desenez și să pictez oameni, îmi place să frământ pasta cromatică, până când aceasta începe să respire, să pulseze, să trăiască, să devină ființă de sine stătătoare". Daniel Voina – scrie Cornel Tatai-Baltă simte culoarea ca „lumină vie"; acest artist simte pictura ca o „vietate de lumină ce intră prin ochi în sufletul nostru, îndestulându-ne foamea de adevăr, de bine și de frumos".

Daniel Voina este un remarcabil ilustrator de carte și copertist. Autorul studiului înregistrează 40 de cărți ilustrate de Daniel Voina, dar cred că sunt mai numeroase. Puțini ilustratori de carte au înțeles atât de bine cum trebuie să fie „legătura" între coperta unei cărți și textul cărții: să evite un desen elementar al unei evidente legături, ci să potențeze sensurile fundamentale ale textului. Voi da un singur exemplu: la Blaj a apărut în 2007, la Editura Buna Vestire, o antologie de ode închinate lui Inochentie Micu Klein, care prelua titlul unui remarcabil articol al lui Pamfil Șeicaru: *La început a fost Inochentie* – sugerând deopotrivă pe întemeietorul Blajului și, mai ales, pe inițiatorul luptei pentru drepturile naționale ale românilor, întemeiat pe argumente istorice ferme. Portretul de pe copertă, caracterizat prin liniște interioară, sugerează această convingere a episcopului în „ceasul de dreptate" pe care-l așteaptă împreună cu poporul oprimat din Transilvania.

Este atras mai ales de peisajul citadin: Mediașul natal – vine cu imaginea unui burg

Edith Torony *Multiplicity* (2014)
f/1.8-1/4000, fotografie și intervenție digitală, 60 x 40 cm

medieval ce colorează specificul urbanistic al Transilvaniei; din peisajul Blajului în pictura lui Voina nu putea lipsi Catedrala lui Inochentie Micu Klein, emblema Blajului religios și cultural; ea domină vechea reședință mitropolitană și casele modeste din jur, care parcă sunt ocrotite de impunătoarea catedrală ale cărei turnuri se înalță spre cer ca un simbol al înălțării spirituale creștine. Dintre „compozițiile cu figuri umane" am remarcat pe cele care au în centru figura Mântuitorului, urcând drumul Calvarului. Epuizat, Isus își duce crucea urmărit nemilos de soldatul roman, dar cu o imensă milă și compasiune de mama lui, convins că el s-a cununat (deci este mirele) cu biserica creștină, Mireasa lui. Autorul găsește inspirat că această „compoziție" pare o ilustrare a profeției lui Isaia (53,5): „Dar El era străpuns pentru păcatele noastre, zdrobit pentru fărădelegile noastre. Pedeapsa, care ne dă pacea, a căzut peste El, și prin rănile Lui suntem tămăduiți". Sub influența lui Van Gogh mi se pare *Autoportret*, pentru că și aici penelul care se îndreaptă agresiv spre gâtul artistului sugerează tortura interioară a creației, exprimată printr-un strigăt eliberator (sau chinuitor?). Ca și în cazul graficianului ilustrator de carte și opera portretistului, sunt sigur că este mai întinsă, pentru că Daniel Voina este „un risipitor" în sensul generos al cuvântului. Așa cum Nichita Stănescu dăruia manuscrise cu poeziile sale scriitorilor, Daniel Voina a dăruit, prietenilor sau școlii pe care a slujit-o, portrete absolut remarcabile ale unor dascăli blăjeni sau scriitori: Inochentie Micu Klein (portret ce poate sta alături de cel clasic tot de un blăjean, de pictorul Iuliu Moga), Gh. Șincai, Andrei Mureșanu, Eminescu ș.a.

Scris cu prețuire afectivă, cu fine observații asupra specificului creației și asupra originalității artistice, studiul monografic-album *Daniel Luca Voina* de Cornel Tatai-Baltă atrage atenția asupra unui artist plastic înzestrat atât în pictură cât și în grafică și ne dă îndreptățite speranțe în evoluția sa viitoare. ■

De pe un țărm pe altul al poeziei

Menuț Maximinian

Horia Gârbea
Celălalt țărm
Cluj-Napoca, Editura Neuma, 2017

Horia Gârbea este doctorul în inginerie ce se ocupă de „mecanismele poeziei", deslușind „firele" acesteia. Poet, prozator, dramaturg, critic, eseist, traducător, președinte al Asociației Scriitorilor București, membru al comitetului director al Uniunii Scriitorilor, Gârbea este autorul a peste 20 de volume de literatură, cărora li se adaugă cele de specialitete în domeniul ingineriei.

Volumul *Celălalt țărm*, apărut la Editura Neuma, din Cluj, este cea de-a cincea carte de poezie semnată de Gârbea.

Citind și comentând de-a lungul timpului mii de poezii primite pe adresa „României literare", dar și la Tag-urile pe care le are la „Luceafărul", Horia Gârbea și-a format propria grilă de evaluare a poeziei. Poate pentru că asupra lui sunt ațintiți toți ochii celor pe care i-a creionat punându-le etichete poeziilor lor, Horia Gârbea este atent și cu propria poezie pe care nu o scoate oricând și oricum în lume ci doar atunci când este convins că poate trece fără nicio problemă, singură, „celălalt țărm", după cum este și titlul unui poem care dă numele cărții: „Când vom ajunge/ la marginile mării/ și dumnezeu ne va privi/ ca pe niște școlari întârziați/ va pune îngerul/ să ne întrebe/ unde ați zăbovit/ pentru ce rănile/ acestea din palmele voastre/ că doar/ nu ați mers în mâini" (p.5).

Poate, unul dintre cei mai frumoși psalmi este în „poemul cu cămilele", în care descoperim credința poetului „o lumânare să-ți iei/ spuse călugărul, nu mai multe/ una este de ajuns/ să știi că o ai și că o poți/ aprinde oricând/ la lumina ei/ să citești psalmii/ și să știi că dacă se mistuie și/ se stinge nu mai ai nevoie de nimic/ pentru că ai învățat/ psalmii pe dinafară" (p.8) Convins că se poate juca cu anotimpurile, dar și cu zodiile, poetul este convins că până la urmă în fiecare dintre noi este o parte din creația Celui de Sus, care are grijă ca pe drumul nostru să fim mereu sub paza lui: „să mă rătăcesc/ într-un oraș pe care-l cunosc/ căutând o biserică/ pe care n-o zăresc după turle/ sub un soare/ ce nu-mi arată/ punctele cardinale /…/ e-atât de bine/ când caut o biserică știută/ dintr-un oraș cunoscut/ și când n-o găsesc, dar sunt sigur/ că îngerul meu/ s-a rătăcit și el odată cu mine" (p.10)

Cât de subtil este poetul, cum poate transforma un lucru banal într-o poezie vedem în versurile poemului „Berbecul", un fel de Miorița variantă masculină, în care „cinci oameni/ vor să omoare un berbec", iar după ce fiecare își dă cu părerea cum să facă acest lucru, vine cel din urmă care „se uită lung la berbec/ și cu privirea lui/ începu să stingă/ stea după stea/ până când berbecul/ se șterse definitiv de pe cer" (p.16).

Imaginile tari îl însoțesc pe tot parcursul cărții pe poet, calmul și liniștea fiind estompate de fibrilațiile vieții: „de câte ori poți/ să asculți același cântec/ de câte ori să/ te spânzuri de același catarg" (p.17). Pe aceeași linie sunt și versurile „fiecare om din oraș/ simte frigul/ pe care îl aruncă pe străzi/ clădirile mari cu vase reci/ unele pline cu morți/ altele doar așteptându-i" (p.54)

Formația de inginer nu-l trădează nicio clipă, timpul fiind prezent pretutindeni, poetul fiind convins că „dacă și ceasul/ va dispărea/ va rămâne timpul său/ luminos/ timpul său/ din oțel argintiu" (p.32). De altfel, unul dintre cele mai frumoase poeme ale volumului, dar și dintre cele mai mediatizate înainte de a apărea în carte este „Ceasornicarul": „Odată-n an, sau chiar mai rar,/ Îl caut pe ceasornicar. / Și nu mi-e drumul în zadar: / Lăsați-l – zice – că-l repar. / Dar eu demult stau ca pe jar. / Zău, nu am timp – grăbit sunt foc. / Te rog, repară-mi-l pe loc. / El scoate dintr-un galantar / O trusă cu instrumentar, / Își pune-un fel de ochelar / Și meșterește un minut / Spunându-mi, gata, l-am făcut. / Am observat ceva bizar / Privindu-l pe ceasornicar: / Mă uit la frunte și la dește / Și văd că nu îmbătrânește, / Iar fiecare rid la el / De trei decenii e la fel. / Chiar părul astfel grizonat / De zeci de ani e neschimbat. / Nu pare nici mai cocoșat, / Nici dinții nu i s-au stricat –/ Același alb imaculat. ș...ț / Dar, lucru, neobișnuit, / De când îl caut, negreșit / Odată-n an, cum am vorbit,/ Nici eu n-am mai îmbătrânit. / Oglinda-n orice dimineață / Parcă-mi arat-aceeași față. / Ieri, răsfoind niște ziare, / Văd că nevastă-mea tresare / Și-mi zice, arătând ziarul: / Vezi? A murit ceasornicarul" (p.57).

Joaca cuvintelor sub pana lui Horia Gârbea se vede și în poemul ce include cuvinte ce încep în ordine alfabetică: „Arunc balastul cuvintelor/ debordând emoții/ fără gândul intrării în/ jocul lor/ mărunte neliniști/ o parfumată reflecție/ singură și trecătoare/ unduirea valului/ zădărniciei" (p.42).

Cel mai lung poem al cărții este „Orașul cu luminile stinse" ce se întinde în 11 secvențe „mașini mari și negre/ conduse de oameni cu cămăși albe/ cu ochelari de soare/ cu telefoane negre / …/ toți oamenii din/ orașul cu luminile stinse/ tîrăsc săniuțe/ o butelie mare de aragaz/ în ea stau sufletele comprimate/ la presiunea de cinci atmosfere" (p 44). „Fortăreața" este un poem în proză care descrie viața dintr-o garnizoană, în stilul caracteristic al lui Horia Gârbea.

Despre carte, Cristian Pavel spune: „Horia Gârbea ia un viraj surprinzător pentru lirica sa și demonstrează că, fără să fi fost vreodată un credincios declarat, fără nici un reflex anterior de habotnicie, e mai prudent la maturitate și își întoarce, cu o retorică abil stăpânită, fața spre divinitate… Autorul poposește cu măiestrie și în secvențe ludice, în rimă sau vers liber, împrăștie umor, e hâtru și plin de surprize. În „berbecul", „monumentul" și mai ales „ceasornicarul" (ce poem!), Horia Gârbea se joacă și construiește „ingenerește" întâmplări din văzduh, din sate, din existența sa cu trăiri introspectiv-repetitive. *Celălalt țărm* merită descoperit, explorat, pus pe raftul bibliotecilor noastre. E un alt Horia Gârbea acolo, unul care ne zâmbește și învață să se roage".

În România literară, criticul Nicolae Manolescu vorbește la Horia Gârbea despre „o poezie cu tâlcul la vedere": „Având, altfel spus, un sens poetic gata descifrat de poetul însuși, de obicei în finalul poemului, ca o „poantă", procedeu cunoscut în fabula clasică. Sunt și poeme al căror înțeles e limpede în măsura în care e pur literar sau chiar livresc. Și unele, și altele seamănă cu niște parabole, mici povestiri sau scene al căror rost ni se dezvăluie la sfârșit, uneori sub o formă paradoxală... Parabolele lui Gârbea sunt surprinzătoare, pline de hazul ideii, de un umor intelectual, pigmentat uneori cu sugestii livrești. Și, aproape fără excepție, bine articulate, pe mai multe planuri, capabile să susțină cel mai subtil suspans în privința semnificației poetice. Se remarcă îndemânarea versificației, acuratețea ortografică (interesant de relevat este că poetul, care pune toate virgulele unde trebuie, și începe fiecare vers cu majuscula tradițională, inclusiv titlul, are în volum poeme în care predomină litera mică, în titluri, inclusiv) și nota de gravitate pe care cade Cortina".

O carte în care ne întâlnim cu imaginea unui poet post-modern prin ceea ce creează, dar păstrând moștenirea spirituală a înaintașilor. Volumul este unul care se înscrie în seria cărților de poezie care vor intra, cu siguranță, nu doar în atenția criticilor, ci și în topul cu cele mai frumoase poezii ale anului 2017. ■

Edith Torony — *Silent Move 1* (2015), fotografie, și intervenție digitală, f/2.8-1/1000, 60 x 45 cm

Scrisori reale și imaginare

Adrian Țion

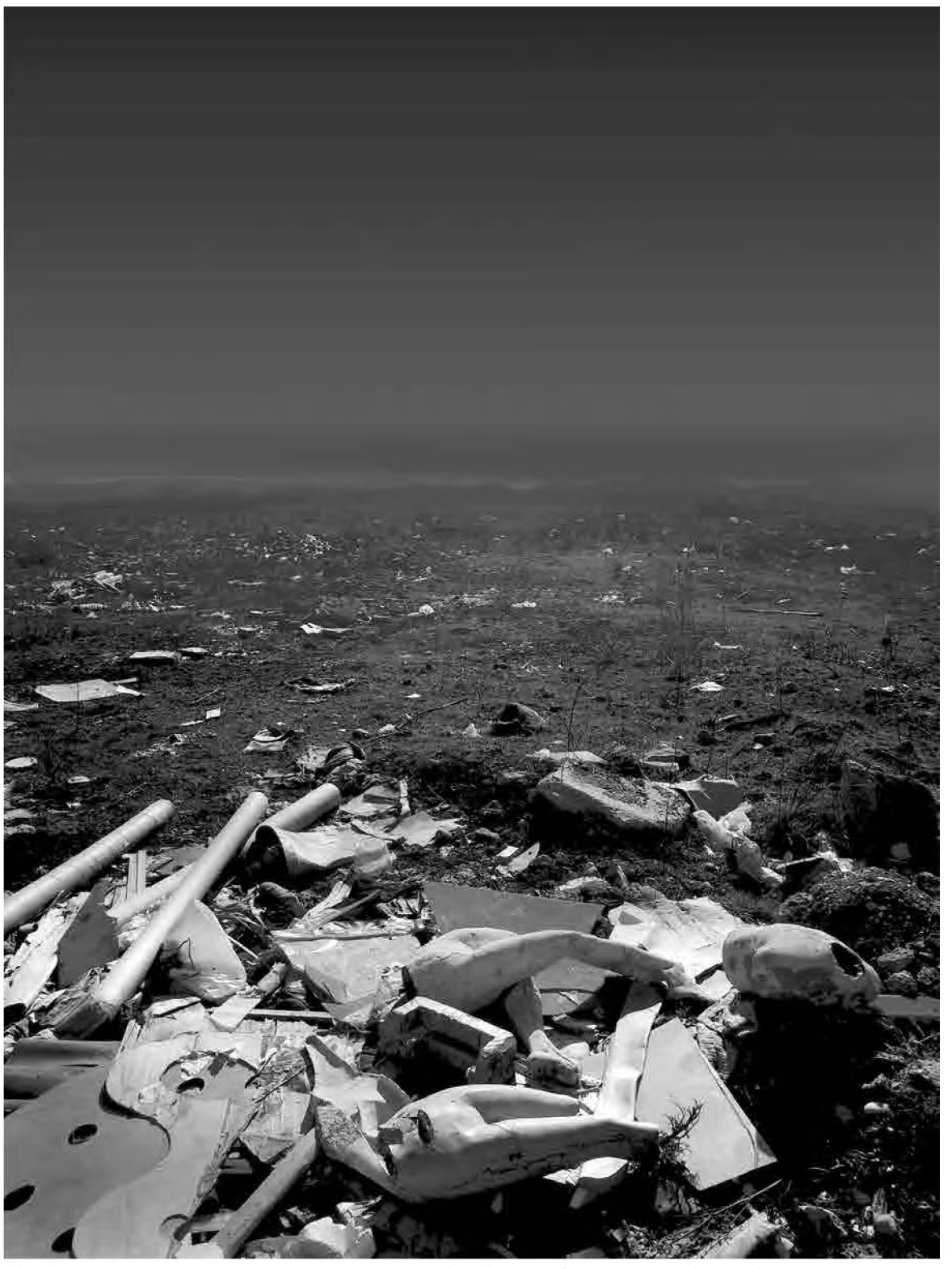
Lucia Slav
Magistrul și imaginația
Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2018

După trecerea în neființă a poetului și latinistului Vasile Sav, survenită în 2003, soția sa, poeta Lucia Sav, continuă să cinstească memoria lui prin cărți ce îmbină lirismul suav evocativ cu genul epistolar promovat în rândul confraților apropiați. Am încercat să delimitez cărțile cu poezie originală de cele evocative și mi-am dat seama că nu se poate face o asemenea separare. „Vasile al meu" trăiește în toate volumele „viața unui personaj" dintr-o lărgită „familie literară" a prietenilor (după cum zice Andrei Moldovan) și această prezență perpetuată peste ani începe cu volumul *Testimonii* (2004) și sfârșește cu *Magistrul și imaginația* (2018). Strădania poetei de a menține legătura cu magia livrescă a acestei familii spirituale se concretizează în zece volume ce tranzitează spațiul afectiv al afinităților elective.

Dacă Vasile Sav „reabilita" în *Catulliene*, la modul izolat, foarte personal, prozodia clasică latină, Lucia Sav „reabilitează" specia epistolei clasice, intrând în rezonanță mimetică rafinată cu structurile scrierilor antice. Cu toate acestea, paradoxal, stilul ei epistolar îmbracă *imagini reale* ale contemporaneității imediate, ceea ce conferă grandoare comunicativă. Carte-epistolar *Magistrul și imaginația* e scrisă din „claustrul meu înghețat" cu o dorință de deschidere spre lume ce stă sub semnul admirației exuberante. Nucleul expansivelor considerații de cititoare împătimită îl constituie a doua *Epistolă către Ion Mureșan*, alintat „poete-spiriduș, celebre Muri", în care elogiază cărțile lui Al. Cistelecan *Ardelencele* și *Zece femei*. Autoarea consideră că Al. Cistelecan „a inventat o nouă specie literară: critica-beletristică" și nu contenește să se lase fermecată de această abordare insolită a criticului. Statura Magistrului, simbolică, proteguitoare, se întrupează din profilurile adorate ale unor critici literari prestigioși, prețuiți, în fruntea cărora se află Al. Cistelecan, modelul absolut. Și odată constituită fictiv această figură a Magistrului, ca etalon al valorii și al valorizării superioare, îi opune spre lucidă și comică analiză *Imaginația nărăvașă*, muza căzută în deriziune. Dezamăgirea poetei este clamată insistent deoarece idolul ei, imaginația sacră, s-a transformat în jalnic „personaj de desene animate"; decadența în frivolitate a artelor luând locul modelului clasic. Lucia Sav își activează inspirația de tip parodic pentru a schița în ranchiunoase portretizări pe fandositele „pisicuțe cool" ale poeziei postmoderne, pe criticii „de podea" și „de mansardă" în irezistibilul poem-eseu *Magistrul și imaginația*, amalgam savuros de fantezii lirice și livrești, revărsate în năvalnice încleștări verbale. Poeta preia din verva lui Vasile Sav tonul imprecațiilor la adresa fasoanelor literare golite de conținut și a mediocrităților repulsive.

Vastul poem e numit ironic *Poemație ludico-parodico-onorico-satirico-fantezist... și etc. (sic!)* înfierând, autoreferențial, „poema fantezistă" și „imaginația ghidușă" lăsată să zburde liber. Poeta mânuiește abil repetiția creatoare de atmosferă, astfel că reia de mai multe ori justificarea acestei scrieri: „Așa-i în *poema* onirică! Ai voie să te atingi de oricine./ Nimeni nu se supără pe-o fantezistă parodie, dimpotrivă/ toată lumea se amuză". Astfel că poeta se lansează cu dezinvoltură în încrucișate șarade intelectualiste, oferind un spectacol textual complex, dens, multivalent. Ea este o „docta puella" răsfățată de îngerul reconstituirilor selective, prelungind genuin acel „show lingvistic" exploziv, dezvoltat de Vasile Sav în *Catullienele* sale. Glisarea din vers în proză se face imperceptibil. Scrisorile îmbină retorica admirativ-laudativă cu informația și comentariul analitic. Delicatețea scriiturii alternează cu locvacitatea impulsivă care pune în evidență simțul argoului, colocvial, denigrator uneori. Vocativele arhaizante sunt implantate direct în câmp electronic de socializare, reproduse firesc atunci când se adresează lui Ion Mureșan, Andrei Moldovan, Persida Rugu. Pe Ion Mureșan îl mustră colegial că nu-l urmează pe magistrul Cistelecan, lui Andrei Moldovan îi face o sinteză a celor mai reușite catulliene, în chip de epifanie este revelat „mirele însingurat" la Persida Rugu. Desigur, lor li se adaugă, în „familia literară" astfel constituită, Dan Damaschin, Mircea Popa, Ștefan Damian, Adrian Popescu, Alexandru Jurcan, Ion Cristofor, Constantin Zărnescu, Ioan Negru, prezenți cu fragmente în dosarul critic anexat.

Cu tot aspectul eteroclit al volumului textele adunate aici alcătuiesc un univers ficțional-livresc de pregnantă unitate tematică și emoțională, având și caracter de insolit document literar. ■



Edith Torony — *Crimson Mist* (2013), fotografie și intervenție digitală, f/6.3-1/1250, 50 x3 7 cm

În glumă și... fără glumă!

Vistian Goia

Ioan Popa
Haz și necaz
Cluj-Napoca, Editura Napoca-Star, 2017

Prozatorul Ioan Popa s-a impus, la debut, drept autor de povestiri și romane, amintindu-ne, în parte, de lumea mirifică a lui Ion Agârbiceanu. În anii tinereții noastre, am fost primul care a remarcat arta de povestitor transilvănean al scriitorului care a impus, prin spațiul văii Secașului, o lume distinctă, cu mentalitatea și moralitatea ei, prevestită firav de Ion Blăjan cu cartea sa de memorialistică, *Omul cu ochelari negri*.

Iată că acum, ajuns la maturitate, Ioan Popa ne surprinde plăcut cu o carte deosebită de cele precedente, operând, în bună parte, o „ruptură" cu scrierile anterioare în care viziunea tradițională era predominantă. Prin maniera în care a fost scrisă, autorul ultimei cărți s-a „reinventat", ne-a convins că este un prozator modern, care nu face „risipă" de cuvinte, cântărind cu zgârcenie gândurile și replicele personajelor sale, care „dansează" mereu între „haz" și „necaz". Adică, între buna dispoziție (glume, vorbe spirituale) și amărăciuni trecătoare (supărare, tristețe ș.a.).

În fiecare din cele 21 de proze scurte, autorul ține strâns condeiul în mână, rezumându-se la mijloace artistice puține, dar edificatoare pentru calitățile sau defectele celor care-și „joacă" modul de a fi ori de a se închipui în relațiile cu semenii lor.

Lumea satului sau a unor localități urbane de mici dimensiuni constituie „scena" în care evoluează o mulțime de persoane modeste, fără aspirații deosebite, deci o societate „anonimă", numită în termeni moderni „românimea profundă" de ieri și de azi.

Creștini adevărați ori închipuiți, dascăli și doctori, săteni obișnuiți, unii reîntorși din mult lăudata Americă, pantofari, parveniți fără succes, cheflii pitorești prin comportare și mentalitate ș.a. Unii nu sunt impresionați de hărnicia țăranului din alte vremuri, ci de gândul ascuns al trândăviei, adică de înavuțire fără sudoare și osteneală, conform cugetării condamnabile: „Du-mă, Doamne, unde-i cucu, / Unde-i plată și nu-i lucru!"

Alți români, pentru a se sustrage muncii adevărate, cinstite, preferă să joace „turca" la Craiova, dar fără folos bănesc, expunându-se hazului și ridicolului. Numele sau porecla acestora parcă sugerează lenea, dezorientarea, amețeala unor ființe fără căpătâi: Gruiț, Pleașcă, Pușcău, Artileristu, Sergentu, Tunaru, Vânătoru, Pușcașu ș.a.

În fața porților, prin curțile celor care le ofereau ceva de băut, cheflii de toate categoriile se strâng și uită de numărul paharelor. Vara, la umbra unui păr se simt „ca-n sânul lui Avram". Cu băutura mereu împrospătată, ei nu stau doar pentru „cinstea și omenia" făcută gazdei, ci pentru că „băutura nepovestită îi ca nunta fără lăutari"! Dar, poveștile înlănțuite de la unul la altul stimulează „cântecul": „Cui îi merge plugu bine / Bea-n crâșmă și-i mai rămâne". Cum gazda i-a poftit și omenit în curtea ei, musafirii amețiți uită să-și dea rând la relatări pline de haz și ajung, astfel, „să vorbească toți deodată și nu-i mai ascultă nimeni!" Doar pronunția tot mai deasă a celui rătăcit și întors din America, adică, singura expresie reținută de el, „Yes", e repetată tot mai obsedant, pentru a marca prostia și incultura care-l caracterizează.

Momentul delicat al componenților grupului este cel când se hotărăsc să plece spre casele fiecăruia. Însă, băutura le-a muiat picioarele și le-a provocat amețeli, încât, deși se sprijină unul pe altul, cad pe rând, ca bolovanii în timp de secetă, iar cel care și-a pierdut de tot echilibrul fizic și mintal e dus acasă cu „roaba!" (Vezi narațiunea cu titlul „Yes").

Aci și în alte narațiuni din carte, prozatorul s-a întrecut pe sine, a dovedit că este un scriitor al cărui talent autentic (de punere în scenă și de regizare cu har a firii omenești în cele mai diferite ipostaze), încât cititorul se amuză copios de conduita mereu surprinzătoare a personajelor. Pe acestea, deși „nasc" mereu câte o prostioară, nu te poți supăra din mai multe motive. Pe unele pentru că „natura" sau Dumnezeu le-a „înzestrat" cu niște apucături naive ori inconștiente, încât parcă sunt menite să-l distreze pe cititor. Pe altele, ca să le ierte conduita și vorbele lor care trezesc mereu acel „râs homeric" încercat de ființele nevinovate în ceea ce gândesc și fac, uitând, pentru moment, că sunt făpturi omenești responsabile, dar călcând mereu alături.

Prin modul cum și-a compus narațiunile, Ioan Popa ne amintește de „fiziologiile" de altădată ale scriitorilor C. Negruzzi și M. Kogălniceanu (*Fiziologia provincialului* – 1840 și *Fiziologia provincialului în Iași – 1844)*.

Însă, în timp ce la scriitorii amintiți accentul cade fie pe caracterele personajelor, fie pe categoria socială pe care o reprezintă, la Ioan Popa este evidențiată moralitatea sau, mai ales, imoralitatea personajelor. De pildă, narațiunea cu titlul *Sacul* ilustrează parcă „absurdul" conduitei omenești. Eroul „umblă de unul singur ca și cum ar fi condamnat să facă asta". El îl întâlnește pe unul la fel de „lovit cu leuca", la un colț de stradă. Dialogul eliptic ilustrează deșertul minții lor. Primul îl întreabă pe al doilea: „Unde te duci?" Acesta răspunde sec: „Nu știu"! La fel răspunde, la aceeași întrebare, și celălalt. „Concluzia" unuia dintre parteneri e memorabilă: „No, atunci hai pe aici că e mai aproape!" Ea ilustrează tocmai, în mod strălucit, „absurditatea" unor ființe rătăcite, care și-au pierdut busola, dacă au avut-o vreodată! Asemenea ființe sunt cele care s-au obișnuit cu cerșitul și ca atare, se alarmează când, deși gătite pentru mers la biserică, constată că le lipsește „sacul"! Cititorul, precum autorul, le privește cu milă și îngăduință pentru că sunt prea puțin „bisericoase", crezul lor nu se reazimă pe preceptele biblice, ci mai degrabă pe „cugetări" omenești de acest gen: „Nu e om fără greșeală / Cum nu-i frunză fără pom, / Dacă e vreun om asemeni, / Omu-acela nu e om!"

Cartea lui Ioan Popa te predispune la meditație asupra firii omenești, adeseori imprevizibilă în manifestările ei, oferind cititorului sugestii despre moralitatea celor de aceeași limbă, dar îți creează și momente de râs stenic.

■

Edith Torony — *Left Behind 2* (2013), fotografie digitală, f/2.8-1/800, 45 x 60 cm

Ora de curs cu profesorul Ion Vlad, om de știință al literaturii

Gavril Moldovan

Ion Vlad

Anul acesta profesorul universitar și scriitorul Ion Vlad împlinește frumoasa vârstă de 89 de ani. Nu numai omul ci și misterul longevității sale e o capodoperă, o magnificiență a destinului, o acumulare de zile și ani de studiu, de muncă asiduă în câmp literar. O binefacere pentru noi toți cei care i-am ascultat cu nesaț prelegerile docte rostite la catedră și apoi mai târziu i-am urmărit cu interes traiectul literar într-o cultură română căreia i s-a dedicat cu totul, servind-o cu devotament.

Sala 26 a Facultății de filologie din Cluj-Napoca în anul universitar 1965-66. O plăcută rumoare iscată de ușoara neliniște a celor câteva zeci de învățăcei, nerăbdători să înceapă prima oră de curs, o bucurie a cunoașterii, a primei întâlniri cu lectorul pe atunci Ion Vlad de care auzisem cu toții dar pe care nu toți îl mai văzusem până acum. Stăteam pe undeva, mai în spate, de unde-mi aruncam privirea peste toată acea adunare de tineri entuziaști veniți din toate colțurile țării, de la diferite licee, pentru a se instrui și a instrui la rândul lor. În față, chiar lângă catedră, s-au postat câteva fete ce aveau să fie cele mai sârguincioase dintre noi, cu condeiele și imensul„caiet studențesc" ațintite, pregătite, cu aerul că nu vor să le scape nici un cuvințel rostit de cel pe care-l așteptam cu nerăbdare. La un moment dat soneria începe să cânte, semn că pauza s-a terminat, și ne așezarăm cu toții, chiar și întârziații, la locurile noastre pe care în linii mari aveam să ni le păstrăm aceleași la toate cursurile viitoare. Apoi ușa s-a deschis și în cadrul ei apare Ion Vlad, persoană idealizată de studenții dinaintea noastră, omul care a făcut din„imaginea artistică" nu numai deliciul nostru preparatoriu, ci și teama unor eventuale eșecuri legate de cunoașterea sau necunoașterea acestei sintagme și a tot ce ține de ea. Cei ce acum îl vedeau pentru întâia oară trebuiau să fie electrocutați de sobrietatea și severitatea maestrului. În fond era un om sensibil, auster, acumulând în persoana sa un mare grad de moralitate și exigență. Exigent cu sine însuși și cu cei din jur, el propunea mirării și curiozității noastre genuine un limbaj specializat, pitoresc, colorat, impregnat de vibrația unui raționalism sever. Noi veneam din preamultele școli medii din țară, având niveluri de pregătire diferite, unde ni s-a predat o literatură română tributară substratului politico-ideologic al vremii. Cursul lui Ion Vlad nu era„împodobit" cu sechele ale ideologiei oficiale, pe care o oculta în mod voit, ocolind cu bună știință surogatele inflamant-politice. Nici urmă a compromisului ideologic. Desigur, și acum mai auzeam câteodată la curs de *Scrisorile* lui Plehanov dar amintite într-un alt context. Pe Mihai Beniuc (numit de Vlad„trabantul poeziei românești"), cu al său volum *Cu farurile aprinse* (1964) îl ironiza. Ca să te poți aduce pe tine însuți la zi, trebuia să citești repede, în pas cu maestrul, tot ceea ce el recomanda la curs. Prestația lui se oficializa și noi eram„oficialii" săi. Se spunea că dacă„treci" de Vlad, adică dacă promovezi examenul de Știința literaturii, materie din care el a făcut o a doua artă, te poți numi profesor. De asemenea renume privat se mai bucurau și profesorii Viciu la„Politehnică" și Stamate la„Agronomie". Dacă îți treceai examenele patronate de ei, deveneai inginer. Mă gândeam câte frumuseți lecturiale se-nvârteau în capul acestui om, câte tablouri de imagine și contemplare. Dar Ion Vlad nu trăia exclusiv în turnul său de fildeș, era apropiat de studenți, deschizându-le calea pentru a pătrunde și a străbate treptele academice până la el. Așa am descoperit pas cu pas opera literară, așa descopeream acum pe omul care ne fascina cu farmecul său oratoric. Cu tactul său pedagogic știa să aștepte ca eforturile noastre să rodească. Îmi amintesc cât de mult s-a bucurat odată când doi dintre cei ce-l așteptam acuma să vină la prima oră de curs, adică Gheorghe Rațiu și Peter Motzan, l-au căutat la catedră pentru a-l consulta în anumite ipostaze de lectură și cât de mult l-a impresionat gestul lor, cu câtă căldură ne-a comunicat acest lucru în plen. Ne impunea oarecum să ne ridicăm și noi la nivelul lui. Pot spune fără să greșesc că scriitorii Ion Pop, Ana Blandiana, Nicolae Prelipceanu, Aurel Sasu, Marian Papahagi, Ion Simuț, Ștefan Manasia, Mircea Muthu, Doina Curticăpeanu, Nicolae Oprea, Constantin Hârlav, Al. Cistelecan, Ștefan Damian, Tudor Dumitru Savu, Vasile Igna, Mircea Popa, Vasile Voia, Constantin Cubleșan, Ilie Rad, Teofil Răchițeanu, Irina Petraș, Cornel Robu, Marta Petreu, Horia Bădescu, Corin Braga, Ion Iuga, Andrei Moldovan, Adrian Popescu, Ioan Papuc, Virgil Bulat, Ruxandra Cesereanu, Radu Mareș, Petru Poantă, Ion Mircea, Eugen Uricaru, Vasile Sav, Vasile Sălăjan, Alexandru Vlad, Nicolae Băciuț, Ion Cocora, Ioan Alexandru, Dinu Flămând și mulți alții sunt și produsul pedagogiei lui generoase, actului său de responsabilitate creatoare în câmp social. Nu aveai cum să faci față exigenței și nivelului său cultural decât numai citind, citind și iar citind. Pe acest om îl vedeam acum în persoană așezându-se duios la catedră. Elocința sa scăpărătoare, presărată cu multe condimente livrești, extazul în evocarea cutărui scriitor te captivau și te fermecau. Mergeai cu lecția învățată de la acel curs. Pe parcursul retoricii sale subjugatoare erau readuși de nenumărate ori în atenție Anton Holban, Proust, Shakespeare, Mateiu Caragiale și alți scriitori care serveau lui drept model diferitelor și preciselor sale demonstrații.„O să vă placă cum vorbește Vlad" mi-a spus un mai vechi student înainte de a mă înscrie și eu în rândul acestei categorii de intelectuali. Și așa a fost. Nu permitea să te sustragi atenției prin activități străine audierii sau să conturbi ora de savantă elocință prin cine știe ce manifestări străine interesului general. Te apostrofa în modul cel mai strașnic și te blama în cuvinte și expresii memorabile. Unui asemenea singular și aproape inexistent personaj îi spunea apăsat :„O să capotezi lamentabil la examen!" Expresia te înspăimânta chiar și pe tine care nu erai vizat. Din noianul de expresii și cuvinte rostite de el în răstimpul cursului, formând adevărate straturi sonore de epicism, se desprindeau, însoțite de un mai mare avânt retoric, cu predilecție, următoarele:„convergență",„semnificații",„structură",„aventura formelor",„între analiză și sinteză",„forme",„concept",„sferă",„lectură",„constructivism",„labirintul lecturii",„metodologie"... Toate acestea parcă recompuneau chipul spiritual al celui ce le-a pronunțat aprins, al celui ce avea să întocmească o amplă antologie comentată a romanului românesc contemporan (1975), al celui ce-i va fi răsplătită marea contribuție la dezvoltarea literaturii noastre prin acordarea premiilor Asociației Scriitorilor din Cluj (1970 ; 1996), Uniunii Scriitorilor (1972) și Academiei Române (1983). Știam că e născut în satul Archiud, comuna Teaca a județului Bistrița-Năsăud, dar n-am avut pe atunci curajul să mă înfățișez lui așa cum au făcut cei doi colegi ai mei. Abia mai târziu, la o ședință a Filialei Uniunii Scriitorilor Cluj, i-am spus lucrul acesta, glumind desigur, cum aș fi putut avea și eu o pilă în acei ani de studiu. La care el mi-a răspuns :„Dar ce pilă ai fi avut!" Conform Dicționarului biografic al literaturii române întocmit de Aurel Sasu (Ed. Paralela 45, 2006), Ion Vlad„prin întreaga sa activitate critică, se situează pe poziții net antiimpresioniste, străduindu-se să confere comentariului critic proprietățile unui examen științific. Definitorie pentru critica și istoria literară trebuie să fie – consideră autorul –„cunoașterea conceptelor", precum și convocarea unor recomandări metodologice din sfera altor discipline cu statut științific consolidat : sociologia, logica matematică, lingvistica." Este exact ceea ce se desprindea din cursul său ținut în fața noastră, a nenumăratelor generații de studenți pe care el le-a învățat cum să citească opera literară, cum să descifreze cele mai ascunse semnificații ale ei, mergând până la psihanaliză. Un curs ce se remarca prin excepționalism didactic, plin de patos academic, vervă, farmec lingvistic, de incursiuni odiseice prin toată cultura literelor. A scris foarte mult, a fost mereu prezent în publicistica literară sau pe piața cărții, devenind doctor în filologie (1971) cu teza *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, a ocupat funcții înalte în ierarhia universitară, fiind prodecan apoi decan al Facultății de filologie Cluj-Napoca, director al Teatrului Național, redactor șef al revistei *Tribuna*, lector de limba română în străinătate. Cu seriozitatea și multiplele sale cunoștințe și disponibilități a statornicit idei, a îndrumat generații de tineri fiind mereu un model făuritor și explicitator de concepte în aserțiunile sale, publicațiile sale, în demersul didactic adresat celor ce i-au fost emuli. La Mulți Ani, domnule profesor!

■

100 de ani de România: Tribuna promovează cultura română în Italia!

Evenimentul a fost consemnat de „Corriere Della Sera", din 25 aprilie 2018!

Ani Bradea

CORRIERE DELLA SERA

Pd-M5S, spiragli e tensioni

Così abbiamo permesso l'irrilevanza degli insegnanti

25 Aprile

Castello dei Da Peraga
Via Arzgoni, 1
Alle 20.45

In arrivo

PADOVA

Scambi poetici tra Romania e Italia

Incontro con alcuni poeti romeni dedicato all'approfondimento delle tematiche su poesia italiana in romeno e poesia romena in italiano. Partecipano Alessandro Cabianca, Mircea Arman e i poeti Ani Bradea e Stefan Damian. Ingresso libe

Parco Piacentino
via Piacentino
Domani alle 18

In contextul sărbătoririi Centenarului României, înscriindu-se în seria activităților pe care Revista *Tribuna* le organizează în acest an, recent o delegație a insituției de cultură clujene a participat la o serie de întâlniri cu scriitori și oameni de cultură din Italia, la invitația Asociației culturale *Gruppo90-Arte Poesia* din Padova, Italia, în colaborare cu *Biblioteca Civica di Abano Terme*. Gândite în vederea susținerii și îmbunătățirii relațiilor culturale dintre cele două țări, a promovării literaturii și în special a poeziei românești în peninsulă, precum și a traducerilor de poezie italiană în limba română și viceversa, întâlnirile au avut loc în perioada 23 - 27 aprilie 2018, cu prezența tuturor celor invitați de către organizatori, respectiv: Vákár István, vicepreședinte al Consiliului Județean Cluj, Dr. Mircea Arman, manager al Revistei de cultură *Tribuna*, Ani Bradea, redactor și Prof. univ. dr. Ștefan Damian, colaborator al revistei *Tribuna*.

Primul eveniment programat a fost cel din 23 aprilie 2018, la *Biblioteca Civica di Abano Terme*, unde, alături de delegația românească și un public numeros, au mai participat Dan Octavian Cepraga, Profesor asociat la Universitatea din Padova, și scriitorul italian Alessandro Cabianca. Dl. Vákár István a adresat audienței, în numele Instituției pe care a reprezentat-o, un discurs de salut. Au conferențiat: Mircea Arman și Dan Octavian Cepraga.

Filosoful Mircea Arman a insistat în expunerea sa pe importanța promovării culturii românești în afara arealului său geografic, acesta fiind unul dintre obiectivele principale ale programului său de management, Revista *Tribuna* având până acum, sub conducerea sa, mai multe ieșiri în străinătate, stabilind relații culturale în țări precum Franța, Italia sau Ungaria. Mircea Arman a vorbit de asemenea despre interferența celor două culturi, română și italiană, precum și despre importanța dezvoltării dialogului intercultural. Au fost publicate în Revista *Tribuna* creațiile mai multor scriitori italieni, a mai arătat managerul revistei, iar la Editura *Tribuna* au apărut volumele *Canti orfice – Cântece orfice,* de Dino Campana ediție bilingvă, 2016, traducere din limba italiană de Ștefan Damian și *Poemi dal muro*, de Ani Bradea, apărut în 2017, traducerea aparținând, de asemenea, lui Ștefan Damian.

Prof. Dan Octavian Cepraga a vorbit despre influența literaturii italiene asupra literaturii române moderne, evocând în context personalitatea lui Gheorghe Asachi. Experiența italienistică l-a influențat pe acesta în compunerea unor poeme, originale sau imitații, care au deschis un drum nou în poezia românească a epocii, a mai spus Prof. Cepraga.

Au susținut recitaluri poetice Ani Bradea și Ștefan Damian, precum și alți poeți și actori de limbă italiană. Moderatorul întâlnirii a fost scriitorul Alessandro Cabianca.

În data de 26 aprilie 2018, la *Casetta del Parco Piacentino, Padova*, a avut loc întâlnirea cu membrii Asociației *Gruppo90-Arte Poesia,* cu cei care fac parte din *Gruppo Teatrale DADA* și *Associazione culturale SERENDO,* alți poeți și scriitori din regiunea Padova. Dl. Vákár István, vicepreședinte al Consiliului Județean Cluj, a ținut și de această dată un discurs pentru cei prezenți, apreciind efortul pe care aceștia l-au făcut, de a-i primi pe reprezentanții revistei într-un cadru decorat cu motive românești, dar și pentru prezența într-un număr atât de mare la eveniment. Managerul *Tribunei* a vorbit și cu această ocazie despre apropierea celor două culturi, română și italiană, dar și despre poezie ca „adevăr și autenticitate", temă care a constituit cercetarea doctorală a filosofului Mircea Arman. A urmat recitalul poeților, la care au participat Ani Bradea, Ștefan Damian, Alessandro Cabianca, Serena Piccoli, precum și mulți alții prezenți. Discuțiile pe marginea lecturilor au fost numeroase și interactive. Traducerea a fost asigurată de Ștefan Damian.

Tot în această perioadă, membrii delegației clujene au fost invitații Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică de la Veneția.

S-a înregistrat, astfel, un nou succes al Revistei *Tribuna*, care, sărbătorind o sută de ani de România, s-a dovedit a fi un excelent ambasador al culturii românești în străinătate. A fost, de asemenea, o călătorie cu multiple beneficii pentru ambele culturi. ■

Ghidul turistului echinoxist în Israel: Tel Aviv, Old Jaffa, Haifa, Tivon, Ierusalim

Ştefan Manasia

Seara ICR Tel Aviv

Aniversăm, la sfîrșitul lui 2018, cincizeci de ani de la apariția primului număr al revistei *Echinox*. Practic, de la începutul unui fenomen cultural românesc neegalat, trifazic: forjarea, la Cluj, sub cupola Literelor, a unei reviste studențești trilingve (română, maghiară, germană – dar, mai nou, și cu pagini engleze sau franceze), de ținută (uneori prea) academică; dezvoltarea, în paralel cu istoria revistei, a cenaclului literar omonim, care a impus – în special – nume de poeți și de critici în ultima jumătate de secol în arealul cultural românesc și european; în fine, distilat în paginile revistei, irigat cu sîngele proaspăt cenaclier și cu ecourile duelurilor academice de mai tîrziu, apariția unui curent cultural, a unui patrimoniu revendicat, criticat, înnobilat și permanent re-contextualizat de diverse grupări intelectuale apărute în siajul echinoxist. Există, deja, o întreagă bibliografie echinoxistă. Un dicționar Echinox – incomod și rebel – alcătuit de studenți, în directoratul lui Horea Poenar. Există o hagiografie, o istorie orală, picant-fabuloasă a grupării. Mulți dintre poeții majori echinoxiști scriu încă: Ion Mircea, Adrian Popescu, Dinu Flămînd, Franz Hodjak, Ioan Moldovan, Viorel Mureșan, Marta Petreu, Petru M. Haș, Viorel Mureșan și alții.

Prin urmare este și nu este un miracol apariția unei antologii de poezie echinoxistă, anul acesta, în Israel: ține, cumva, de miracol apariția acesteia în spațiul exotic, religios-mitic, al limbii ivrit, dar faptul înseamnă și recunoașterea eficienței unei școli poetic-culturale românești.

Pentru mine – alături de Vlad Moldovan, singurul douămiist antologat – a fost un eveniment să îmi descopăr zece poeme traduse în ivrit, de Moshe B. Itzhaki și de Paul Farkas, în *Antologia Poeziei Echinox – Apa strînsă-n căușul palmei*. Și să particip la două lecturi cu prilejul acesta, la Tel Aviv și Tivon, ascultîndu-mi poemele citite de autori israelieni într-o limbă melodioasă și demnă, pivotînd permanent dinspre sacru spre mundan. Să interacționez, extrem de plăcut, cu publicul. Să răsfoiesc obiectul grafic spectaculos, de-un erotism aparte, în care au investit editura Keshev LeShira și poliglotul ei director, Rafi Weichert. N-am să uit discuțiile cu minunații traducători, cu editorul acesta optimist (într-o lume în cel mai bun caz indiferentă față de poeți și cartea de poezie), cu Martin Ladislau Salamon, noul director al ICR Tel Aviv, fin cunoscător al Orientului Apropiat și al Balcanilor, cu Radu Țuculescu, deschizător de drumuri pentru desantul echinoxist. Desant căruia, apropo, i-ar putea fi adăugate oricînd, cu ușurință, alte nume afirmate în habitaclul clujean, șaptezeciști, optzeciști, douămiiști – nume cîntărite, nu demult, de criticul literar Ion Pop, în cel puțin o antologie și un volum de studii dedicate mișcării clujene. Goethe cere undeva, în *Poezie și adevăr*, să avem grijă ce visăm, pentru că visul devine realitate. Mie mi s-a împlinit un vis nevisat, embrionar poate, și asta mă pune, un pic, pe gînduri. Cum mă pune pe gînduri și un proverb citit (reținut într-o formă aproximativă!) pe unul din holurile Hotelului Gilgal: o pasăre scăpată din colivie poate fi prinsă din nou, dar un cuvînt ieșit pe gură nu se întoarce niciodată.

De pe terasa de la parterul Hotelului Gilgal, situat la două minute de plajă, aveam să pornim în 22 aprilie, seara, spre clădirea modernă care adăpostește, la etajul 5, Institutul Cultural Român. Și unde l-am reîntîlnit pe antologatorul echinoxiștilor, Radu Țuculescu – excelent prozator, nu trebuie să uităm că Țuculescu a și tradus, decenii bune, poeți austrieci și elvețieni. La ICR Tel Aviv l-am cunoscut pe editorul cu aer de adolescent cuatrogenar, i-am recunoscut pe minunații traducători Paul Farkas și Moshe B. Itzhaki, plus echipajul ICR, directorul Martin Ladislau Salamon, consiliera Andreea Soare. A fost o seară intensă, cu poeme care își modificau parcă densitatea sonoră, rostite-n ivrit și în română. Am citit Mircea

Lectura la Tivon

Petean, Ioan Moldovan și cu mine. Dar au fost citite și cîteva din poemele *mînioase* ale Martei Petreu. De folos ar fi fost poate și cuvintele *pe viu* ale academicianului Ion Pop, pontif al grupării echinoxiste și semnatarul prefeței la antologie. Înserează frumos, în toate nuanțele de albastru, peste clădirile înalte de sticlă din centrul Tel Avivului. De la etajul 5 ghiceam ritmul înnebunitor al orașului, simțeam vibrația și energia, după cum dimineața descoperisem, puțin mai la sud, aerul retro al Old Jaffa, orășelul ce adăpostește construcții medievale și o panoramă unică a Mediteranei. Am rătăcit, în compania Irinei Georgescu, pe scările de piatră alb-aurie, sub vrejuri de flori roz, indigo, liliachii. Am descoperit un muzeu de artă contemporană în casa de secol 18 unde locuiește, în complexul de pe terasa superbă, proprietara, designerul cochetului muzeu, sculptorița Ilana Goor. Și, cum aveam să vedem, muza (dacă nu și Mecena) multor pictori și graficieni israelieni. O casă vizitată, se pare, de Lennon și Yoko Ono, fermecați și ei de piatra sclipind argintiu. Peste Mediterana de-un albastru intens, subtropical, germinativ. Dar marea și plaja nesfîrșită a Tel Avivului, atît de prietenoasă cu turiștii și atît de inteligent desenată de arhitecții peisagiști, aveam să o descoperim – ca pe o enigmă irizînd spectaculos altfel – în fiecare din zilele următoare. De ziua lui Shakespeare și a lui Nabokov, în 23 aprilie, am bătut sub sandale bulevardele Allenby și Rotschild, înregistrînd pe retină arhitectura modernă, artezienele ispititoare, cafenele umbroase, mixajul exotic, delirant, afrodiziac de grădini & case, semnele sculpturale, mozaicuri și mobilier urban așa cum ne-am dori în orașele noastre din nord... Ne-am lăsat înghițiți de viermuiala din Carmel Market, de aromele dulci și picante. Rodiile stoarse în paharul de plastic pe care vînzătorul ți-l întinde, dexter, pentru numai 25 de shekeli păstrează aroma *Cîntării cîntărilor*. În dimineața lui 24 aprilie am pornit, la bordul microbuzului Ford, spre Haifa, în nordul grădinilor și livezilor de citrice și banani, căpșuni, culturi de cereale pîrguite deja. Pe autostrăzi impecabile, traversînd un relief halucinant de versatil. În stînga apărea uneori Mediterana, în dreapta zone de verde întunecat, dealuri și munți arămii, roșiatici, aurii, albi. Kibbutzuri cu vile sculptate în piatră, garduri protectoare solide, coridoare de leandri înfloriți, parfumînd aerul pentru poporul albinelor. Deasupra Haifei am vizitat Mînăstirea Carmelitelor și Grădinile Baha'i, unde relieful – altădată sterp – e educat de grădinari pricepuți să rodească, să înmiresmeze, să coloreze perspectiva. Ne-am pierdut pe faleza Haifei, am prînzit, am admirat kitesurferii și înotătorii. În excursia la Tivon și Haifa l-am avut alături de noi pe Dinu Flămînd, poetul, eseistul și traducătorul celebru, întemeietor alături de Marian Papahagi și Eugen Uricaru al grupului Echinox, acum 50 de ani. Entuziasmul lui, doxa, farmecul indicibil al povestirii aveau să transforme călătoria într-un hagialîc intens cultural, într-o școală de vară ad-hoc. La Tivon – sediul Colegiului Oranim, unde predă Moshe B. Itzhaki – totul are aerul unei stațiuni de vacanță: blîndețea părinților cu landouri, a bătrînilor însoțiți de îngrijitori, veselia grupelor de cercetași în uniforme nisipii. Aveam să citim într-un anticariat uriaș, într-un fel de jam-session cu pianul la care o absolventă a Conservatorului clujean,

Radu Țuculescu și Dinu Flămând la Ierusalim

profesoară de compoziție acum în Haifa, interpreta muzică românească. Sală plină, public inteligent și vibrant, înserarea caldă și parfumată, albastrul electric al crepusculului (ca peste tot, de altfel, în Israel). Ioan Moldovan a citit (și) un poem de Vlad Moldovan, Mircea Petean s-a declarat – luminos ca un reverend – „un român fericit". Seara, în cochetul apartament din Kiriat Bialik al lui Paul Farkas a avut loc o recepție în onoarea oaspeților români, unde discuțiile au continuat tîrziu în noapte, însuflețite de poveștile și anecdotele maestrului gastronom Țuculescu. Pe 25 aprilie, am pornit spre Ierusalim, ghidați de Paul, fără de care am fi rătăcit pesemne – mult și cu puțin folos – prin rețeaua străduțelor medievale, prin locurile sacre, pulsînd de violență și azi, ale celor trei monoteisme. Am hălăduit prin suk, ca să intersectăm Via Dolorosa, am vizitat – prinși între roiuri de pelerini – Biserica Sfîntului Mormînt, apoi Biserica Armenească, pentru a ajunge la Zidul Plîngerii, pe care l-am atins ca și cum m-aș fi întors, după o lungă rătăcire, acasă. O stare de liniște metaumană, de calmare instantanee a mareelor psihice (*anihilarea sindromului Ierusalim?*) am trăit-o pe viu. N-am încercat să o explic, m-am bucurat, sub kipa mea albă, împrumutată cu ocazia aceasta. Am coborît pe sub zidul Ierusalimului mundan, hieroglifă din piatră, spre mormintele vechilor profeți, spre grandiosul cimitir al înțelepților lumii acesteia. Am văzut Muntele Măslinilor și am pășit în Grădina Ghetsimani (*nu desculț cum mi-aș fi dorit*), printre trunchiurile cu diametru elefantin, roditoare. În fine, pacea, freamătul discret al pelerinilor. Într-altă bisericuță, ortodoxă, subterană, excavată în piatră, auzeai imne rusești, vedeai turturelele zburînd nestingherit, viu colorate, în simbioza aceea originară. Pe drumul de întoarcere, nici nu ieșiserăm din Ierusalim și o furtună enormă, stîrnită din senin, a transformat rigola în rîu și, mult după aceea, de-a lungul autostrăzii, vedeai movilele de grindină ca o zăpadă suprarealistă. Am traversat Teritoriile palestiniene, dealuri terasate și cultivate cu măslini, orășele pierdute pe înălțimi, ca să ajungem iarăși, pe înserate, aproape de hologramа Tel Avivului, orașului electric & eclectic. Pe 26 aprilie, am trăit o nouă zi, intens, în metropolă, descoperind cartiere și bulevarde, galerii de artă, cafenele, gelaterii, plaja pudrată cu nisip alb pe care mi-am jurat să revin.

PS: În *Antologia Poeziei Echinox – Apa strînsă-n căușul palmei*, Editura Keshev LeShira, Tel Aviv, 2018, sînt traduși poeții români echinoxiști: Dinu Flămând, Ștefan Manasia, Adrian Popescu, Letiția Ilea, Ioan Moldovan, Mircea Petean, Marta Petreu, Ion Mircea, Vlad Moldovan, Aurel Pantea și Viorel Mureșan. Prefața este semnată de criticul literar, universitarul Ion Pop, iar traducerea în ivrit a fost realizată de Moshe B. Itzhaki și de Paul Farkas.

■

Edith Torony

Aesthetic Housekeeping, fotografie digitală

Scrum de havană

Mihaela Oancea

Mihaela Oancea

Culcați pe spate

Culcați pe spate,
cercetăm oasele proeminente ale cuvintelor
orbitând o ceață flotantă -
astfel se prind în tentacule
păreri despre iluminații din Bavaria,
despre fractali, despre picturile lui Ocampo
sau chiar despre indicele glicemic al cartofilor.

Culcați pe spate,
sesizăm că articulațiile minților noastre
se înțepenesc în viitor -
acolo se urzesc
vii capcane reticulare, ce iau prizonier
amorul veșnic nenorocit,
așa ca-n romanele lui Turgheniev.

Culcați pe spate,
nu ne rămâne decât să urmărim cuvintele
(homunculuși cu pulpe noduroase
și brațe precum filamentele răsucite)
cum se străduiesc întru eliberare
să curețe tot nămolul din orbite,
calculând cu precizie
distanța dintre ființă și ființare.

Amuleta de jad

Ca să nu evadeze *celălalt,*
a acoperit toate oglinzile din salon -
ca în cazul singuraticilor lui Maupassant,
adversarii lui invizibili sunt
cu atât mai reali,
cu cât sunt mai absenți.

Strânge în palmă amuleta de jad,
conștient
că nu-și poate limpezi spaimele
decât trăindu-le,
învățându-le
ca pe-o limbă străină.

Libertatea lui
defilează prin salon
în desuuri de mătase neagră.

Desenul de pe foaia de calc

Fără să ținem cont de regulile jocului,
ne ispiteam cu firimituri de cer
într-o aproape disperată nebunie -
tranzitorie
precum existența noastră
în camera cu pereții verde-mentă.

Umbre moi cercetează indiscrete
desenul de pe foaia de calc
rămas
în camera cu pereții verde-mentă –
imagine a unei nevăzute fulgerări,
a unui urlet
într-un port abandonat.

Monada

De jur împrejur,
sensurile se rostogolesc neîmblânzite,
în continuă prindere și desprindere;
scânteiază
până la uitarea de sine ori
până la aglutinarea silabelor
ce au exersat îndelung
singurătatea.

De la protonul
ce-și continuă expansiunea
până la energia
ce conștientizează trecerea,
urmașii Big Bang-ului
inventează jocul în doi,
nădăjduind obținerea
unui interval armonic
perfect.

Scrum de havană

Hrănit cu prea multă morfină,
așteaptă ca la ruleta rusească
următorul prag al durerii.

Dincolo de mobilierul baroc,
în subterane mute,
circulă cu surâsul pietrificat
și luminile de întâlnire
veșnic aprinse.

Cu simțurile la pândă,
privește scrumul de havană
așteptând să vadă
cine va îngropa mingea
în terenul adversarului
și ce înfățișare va mai lua
singurătatea aceea
cu închidere frontală,
cu fermoar.

Lumină

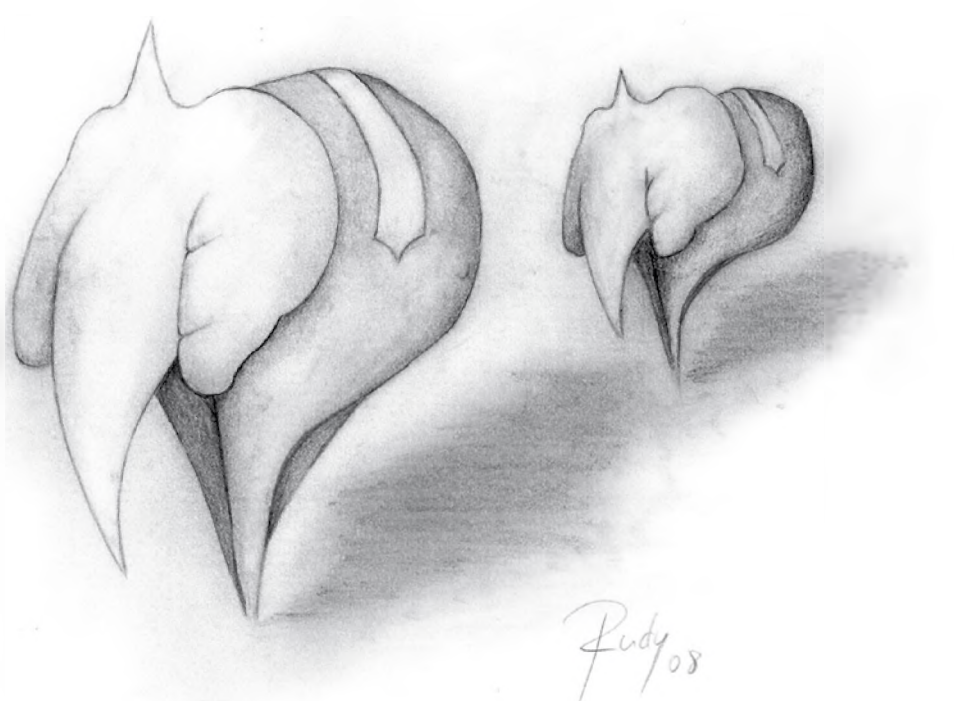
În fața oglinzii,
cuvintele se aranjează umile
pentru spovedanie.

În spatele pleoapelor,
sensurile devin dense -
își aruncă tentaculele
ca-ntr-o îmbrățișare bachanta,
nerăbdătoare a primi
veșmânt de lumină
încă necreată.

Abandon

De o materialitate efervescentă,
drogul ăsta sfâșie și înalță deopotrivă;
milimetru cu milimetru,
își ia în stăpânire teritoriul,
fără să ceară voie, fără să pună condiții,
încât te surprinzi umblând cu grijă
prin sihăstria cu acorduri de alb,
doar să nu tulburi
somnul păsării de gheață.

■



Rudy Roth

Spiritul pământului, desen

Corsetul tău zemos îndoliat

Călin Neacşu

mereu despre tine

pudrasem peste vișinile tale
o linguriță de zăpadă
petrecută prin urechile unui ac bont
prin care strecurasem nojițele
cu care îmi peticeam ca să mă doară bine de tot rana
din talpa sandalei unde mă ascunsesem
sperând naiv că ai să mă găsești
pierdut de prea mult dor și bine în tine.

offf… dar tu mă certai fericindă
chiar deși habar n'având că te adiam
spânzurând la marginea capătului răbdării
chiar între inimile sfârcurilor cireșilor tăi asasini
încătușat sub cheia ocnei iubirei din mine
mereu despre tine.

aghiazma fericirii

arșița clătina abstinența dorinței
în așternutul clipei unde așteptarea zugrăvea
scâncete ce se ciobeau în puful
de pe sânii tăi pe care
te învățam să mă semnezi cu degetul muiat
în aghiazma fericirii tale cu mine.

oarba din tine mi'a desenat un soare
clipindu'și genele de fruntea gândului
pe care mutenia ta mi l'a recitat
survolându'mi clavicula cu buricul
(degetului arătător)
chiar când eu adoram să mă recompun
orb, mut și atât de vinovat de iubire în tine.

corsetul tău zemos îndoliat

o lăsasei să se tocească
doardoar mă voi înspăimânta
când îi voi adulmeca mirosul de otavă
înverzit în lama pregătită să împrăștie țăndări
din mine.

dar ai aflat că te așteptam cu mese'ntinse
peste anteriul spovedaniilor mute
și mi'ai sărutat glezna visului coșmardesc
pe când eu îți aberam precum că ador să te ador așa
paradându'mi de dinaintea minților pelerina ta cea neagră
sub care, funebru mistic îmi recitai despre
corsetul tău zemos îndoliat
așteptând resuscitarea de prea mult timp fără de mine.

mai încolo, la timpul potrivit,
după ce te'ai înavrere de mine,
ți'ai aruncat coasa știrbă
în iarba lumei de'abia ucisă anăscare
iar eu eram fericit știind că
moartea mea cea mândră mă dorește.

un nor în gând

de cum te'am văzut
am știut că voi vrea
să pot să'ți rup zăbala ca să'ți golănez
struna ce'mi strunea vrerea
și să'ți șoptez gustul unor ziceri
bolborosite în botnița'mi zăludă
scandalizoasă de prea bune educări simțite.

te'am vrut dezdemoniaco! Da!
de cum ți'am recunoscut amprenta
disimulată în linia fin fină a dintre'bucilor
metaforelor din tine
însurubată în mine amuțenie!

te'am vrut pentru că fiind pe cale de'a'te mirui,
mi s'a pus un nor în gât.

cadența decadenței cu mine

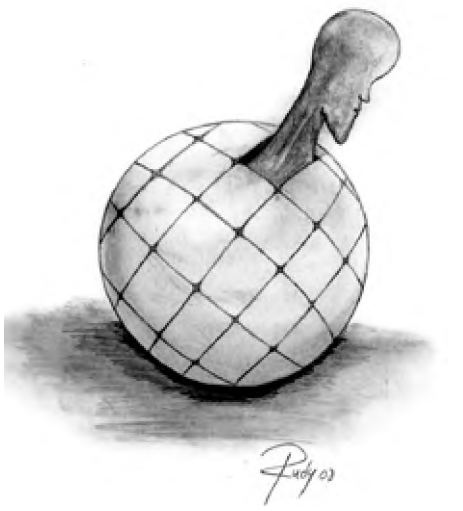
paznicul viselor mele cu tine fecioaro,
e un porc suficient de ipocrit
un fel de celălalt eu
care depune depune cotidian delirante mărturii
precum că ne'am deșteptat virgini
în fiecare dintre dimineții trezite revoltate
pentru că la ele n'a ajuns decât ecoul
strigătelor luptei
între neverosimile mitologice creaturi
cum aș fi eu, un dulău vagabond sur pe la tâmple
cu dorințte ca versul alăptos și cu vreri precum maxilarele scrâșninde
în grumazul tău asticlos
și domnia voastră, o doamnă, cu milenii înainte de a mă cunoaște,
posesoare de fetisuri platonice dospite sub dantele,
azi călcând fericită spre umilirea umilinței,
fredonând indiferent imperial
cadența decadenței cu mine.

iar când seara se va rătăci în pâinea miezului de noapte
Cenusăreasa se va refugia în basmul ei,
în vreme ce tu vei veni să mă afli în aceeași speluncă
unde îmbătrânesc așteptându'te să ne pedepsim așa după cum ni se cuvine.

însfârșitul împerecherii noastre

niște apă a unei ploi băltea
sub un lighean inutil
rezemat lângă un butoi desfundat
sub o streașină neumbrită la vreme de secetă.

în cana de tablă a unui răcan desculț,
cu gleznele învelite în ziare de scandal,
pierdut în tranșeea mocirloasă a unei vesele înfrângeri
bolborosea fără prea mult sens



Rudy Roth — *Prcfetul,* desen

zațul crăpat al viitorului amintirilor niciodată ghicite.

iar nițel mai incolo,
steaua mea cădea călăuzitoare, aplaudând
însfârșitul împerecherii noastre,
a mea cel iubind toate stelele
cu tine cea adorând un singur soare.

fugar analphabet de iubire

cercăne pictate smolit
sub ochiul unei ferești înfierate degeaba pe margini
ferite de văzul omenesc
fereau auzul fin al îngerilor de misterele țipătoare
ale nașterii unei silabe
frânte din malul abrupt al unui alfabet molcom
la capătul căruia te strig și te aștept să te amoresc
mascat sub cearcănele ridurilor iubirilor trecute
acolo unde te vei îndura să mă amiluire
mirosindu'mă cu sute de degete pe mine
sărman fugar, analphabet de iubire.

de cealaltă parte a planetei (Sarah pe deal)

cătune necăjite de răcoarea primei veri
se însăilau pe coama rebelă a unei coline
fluierată un pic golănește la decăderea serii
de un vânticel cam tont dar nărăvaș.

din josul văii spre însusul dealului,
pe bancheta cu amintiri mucegăite dintr'un compartiment,
al unui vagon târât undecătreva de un trenuleț moșmondit,
o duducă studioasă Sarahbrowniană
strângea în palme mărgelușele unor mătănii,
murmurând imprecații la adresa vieții ei stătute
bolborosind la nesfârșind aminuri
cu privirea încremenită pe șoldul rochiei victoriene
ușor prăfuite
și halucina zărind irizații de făini obraznice,
anticipând sosirea poștașului
care va să sune la ușa vieții ei măcar o dată,
ca să'i frământe aluatul spre vindecarea inocenței
seara pe deal.

iar eu o așteptam nătâng cu plicul în mână
de cealaltă parte a planetei
ca să'mi sosească măcar o singură dată.

■

„Am considerat dintotdeauna că succesul e o mare obligație”

de vorbă cu Nicu Alifantis

Nicu Alifantis este unul dintre cei mai cunoscuți și mai iubiți cântăreți români. Deopotrivă muzician (compune muzică folk și muzică de teatru), actor și poet, Nicu Alifantis împlinește, pe 31 mai a.c., 64 de ani de viață și, tot în acest an, 45 de ani de carieră! Muzica lui a îmbogățit iubirea câtorva generații de tineri pentru că, asemeni marilor poeme, cântecele sale nu îmbătrânesc. Anii de carieră au fost, de curând, marcați prin apariția unui volum-bornă: *45 Poeme la întâmplare*. Acest nou volum, care urmează celorlalte patru de până acum (*Scrisori nedesfăcute, Mozaic, Dicționarul lui Alifantis* și *FaceCarte*), bucurându-se de o prefață de Alex Ștefănescu, este alcătuit din 45 de poeme (scrise în perioada 2014-2018) dublate de tot atâtea desene semnate de Răzvan Luscov. Am vorbit cu acest mare artist despre ce înseamnă, ce adună, această vârstă, despre Brăila natală și Dunăre, despre carieră și debut și despre noua sa carte.

Nicu Alifantis foto Cristina Nichitus Roncea

Laurențiu-Ciprian Tudor: – *Nichita Stănescu spunea că fiecare este ceea ce își aduce aminte despre sine că este. Ce își aduce aminte Nicu Alifantis despre sine? Ce este dincolo de ce știe cam toată lumea?*

Nicu Alifantis: – Lungul film alb-negru al primilor mei ani capătă uneori pete de culoare când îmi vin în minte părinții Evdocsia și Menelaus, fratele Cristinel, cățelul Ghiocel, bunicii Despina, Vergilia și Hristu, nașii Marianti, Nicu și Lala - fata lor, tanti Lica, unchiul Sami, vărul Leon, tanti Ida și tanti Titi, verișoara Alina, unchiul Tase, Tanti Marioara și unchiul Jean, casa copilăriei de pe strada Albiei nr. 4, familia Catrava, Puiu Catrava, Tase Șchiopu', geamgiii, iaurgiii, gunoierii ambulanți, iernile, doctorul Țilică, Stavru și Lilica, Dunărea înghețată, lupii, trăsurile, mașinile Pobeda, crâșma lui Arion, lăutarul Afloarei, Dunărea, Brăila și iarăși Dunărea, și, mereu Brăila...

– Pe 31 mai 2018 împlinești o frumoasă vârstă: 64 de ani! Cum se vede această viață privind în urmă? Care este mesajul pe care această viață îl transmite?

– Un prieten avea o vorbă: cum că după cincizeci de ani fiecare an în plus e o performanță... Sau, ca să mă leg și mai tare de Brăila despre care am vorbit mai înainte, unde sportul național e joacul de table, 6-4 poartă-n casă! Lăsând gluma la o parte, cred că orice vârsă e frumoasă, dar și mai tare cred că viața în sine e frumoasă și că merită trăită la intensitate maximă. Eu așa am făcut și zău dacă-mi pare rău. Am trăit fiecare clipă din plin, m-am agățat cu disperare de orice șansă pe care mi-a dat-o viața cu generozitate și m-am bucurat din plin de tot ce mi-a fost dat. Viața însăși e un mesaj pentru fiecare dintre noi.

– Tot în acest an sărbătorești 45 de ani de carieră, o cifră uluitoare! Asta înseamnă că debutul a avut loc în 1973. Te rog să rememorezi puțin acel moment.

– Eram la liceu în ultimul an. Eram, ca să spun așa, un soi de vedetă locală. Cântam pe ici pe colo, colaboram de mai bine de un an cu Teatrul „Maria Filotti”, adică scriam muzică de teatru și jucam chiar în câteva spectacole, eram cât de cât cunoscut la mine la Brăila. Exista pe vremea aceea o emisiune concurs a Televiziunii, Tele-Top. Era o emisiune itinerantă, realizată de Simona Patraulea și Sorin Grigorescu, care culegea talente locale și le împingea spre mai departe. Într-o bună zi a sosit și la Brăila Televiziunea cu emisiunea ei cu tot, iar eu, printr-o întâmplare fericită, a fost să ajung printre concurenți. Regula era să stai pe primul loc, la votul publicului, trei ediții la rând. Pentru mine a fost să fie Brăila, Ploiești și Brașov. Am reușit această performanță cu un cântec pe care-l făcusem pe versuri de Miron Radu Paraschivescu, Romanță. *La Târgu Mureș am primit trofeul. Așa a început totul pentru mine.*

– Acești 45 de ani dovedesc o înaltă definiție a artei, un respect deosebit și o mare exigență. Te rog să ne spui care este concepția ta despre artă, care sunt idealurile ei.

– Cred că am reușit să ajung la această vârstă profesională respectând câteva reguli de bază ale mersului unui artist pe viață și prin scenă: drag pentru ceea ce faci, muncă multă, cât mai puține compromisuri, respect pentru scenă, pentru colegi și, mai ales pentru public. Adunate toate la un loc pot fi definite ca fiind „bun simț”.

– Pe de altă parte, mă interesează cum de ai reușit ca succesul să nu te amețească, să nu te piardă? Nu e ușor să fii iubit de atât de multă lume!

Edith Torony *The Beach 2* (2013), fotografie și intervenție digitală, f/4.5-1/800, 37 x 50 cm

– Succesul are viață scurtă. Se consumă ușor, e amăgitor. E ca vinul prost. Te-mbată repede și când te trezești te doare capu'. Drept pentru care am preferat să n-am dureri de cap. Am considerat dintotdeauna că succesul e o mare obligație și asta te apasă pe umeri foarte tare și te responsabilizează enorm. Față de colegi, față de public, față de tine însuți. Trebuie mers mai departe, trebuie trăit în prezent, trebuie să lupți permanent cu tine, să crezi în ceea ce faci, în tine, să fii cât mai bun. Mi-amintesc de urarea pe care mi-o făcea Spiru, socrul meu, ori de câte ori plecam la un concert: „pe scut, Nicule, pe scut!". Așa e, fiecare întâmplare artistică e o luptă în care trebuie să fii pe scut, niciodată sub. În rest, literatură...

– O asemenea carieră cere adesea exclusivitate. Ce ai jertfit pentru acest succes și pentru o așa calitate? Ce ai reușit să păstrezi din ce omul și-a dorit pentru sine, dincolo de artist?

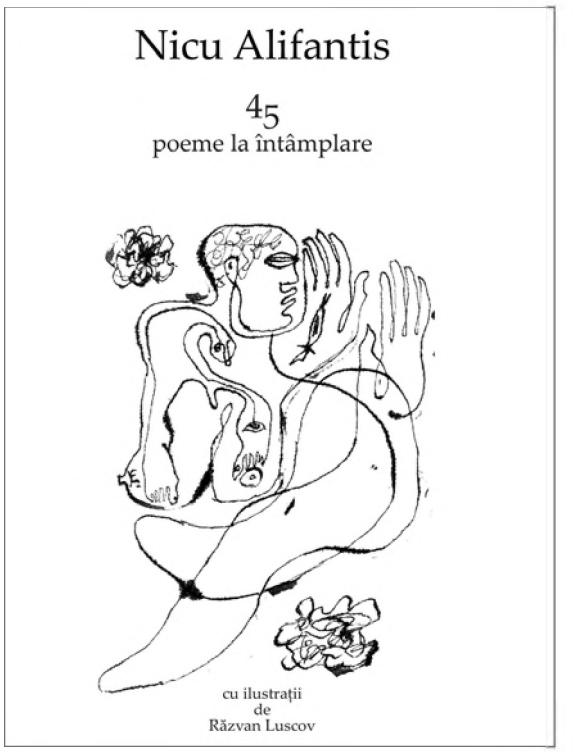
– Da, ăsta e într-adevăr un subiect. Sacrificiile sunt uneori enorme, alteori dor, de cele mai multe ori te-mpovărează cu tristeți și regrete. Dar cum întotdeauna există un cufăr în care îți aduni neîmplinirile, toate astea le pui acolo spre uitare și te prefaci că nu s-a întâmplat nimic. Mai tot timpul Artistul prin excelență a lovit sub centură Omul din el. A jucat dur cu propria persoană, cu viața sa și de cele mai multe ori n-a fost cel mai corect cu sine. Greu de judecat. Uneori mi se-ntâmplă, când găsesc o oglindă să mai stau la povești cu mine, să încerc să pun în balanță cele bune și cele rele spre a vedea în favoarea cui se înclină ea, balanța. De cele mai multe ori spre el, Artistul. Singurul lucru pe care l-a câștigat Omul din mine în lupta sa cu Artistul a fost familia: Anca, soția mea, Maria și Natașa, fetele mele și, mai nou, nepoții mei Alexandra și Thomas. Sigur că mi-aș fi dorit să fiu un soț și un tată mult mai bun, însă încerc acum să compensez spre iertare, prin a fi un bunic cât mai bun...

– Această aniversare a dus și la titlul noului tău volum de versuri: 45 Poeme la întâmplare. *Ce ai dorit cu acest nou volum?*

– Cu tot ce am făcut până acum, că a fost un album, un spectacol, o filmare, o carte, nu mi-am dorit ceva anume. Tot ce fac e pentru că așa simt, așa îmi vine să-mi exprim, gândurile, crezul. Se întâmplă și-atât. Niciodată nu mi-am propus să fac un lucru genial, să rup gura târgului, să dau o lovitură, să uimesc pe cineva, să sparg top-urile sau să ies din tipare. Așa și cu acest volum. În timp s-au mai adunat câteva scrieri și, cum unii-alții m-au încurajat să mai pun pe tarabă câte ceva nou, s-a întîmplat. A fost să vină vremea lui. Inițial era vorba de o carte cu mai multe în ea. Cu poeme, povestiri, portrete. Era o continuare, dacă vrei, a volumului *FaceCarte*. Apoi, m-am gândit mai bine și am considerat că dacă tot se întâmplă în acest an aniversar, păstrez doar poemele, 45 la număr și-atât. Cred că a fost o alegere bună.

– Prefața acestei cărți este semnată de Alex Ștefănescu și cartea este ilustrată de Răzvan Luscov cu 45 de desene (câte unul pentru fiecare poem). Cum a fost colaborarea cu aceste două mari personalități culturale și cum v-a adus această carte împreună?

– Domnul Alex Ștefănescu, pe care îl iubesc și îl stimez foarte tare, este unul dintre cei care m-au încurajat în ale scrisului sau mai corect spus mi-au dat nas, iar eu cu obrăznicie am făcut-o. M-am bucurat însă nespus de tare când, după ce i-am povestit ce am de gând, a acceptat să scrie câteva rânduri despre carte. A fost un gest de mare generozitate venit din partea domniei sale și-i mulțumesc pentru asta. Pe Răzvan Luscov îl pierdusem din gestiune, ca să zic așa. Eu am fost coleg cu tatăl său, Virgil Luscov, la Teatrul Mic, îl știam pe Răzvan încă de-atunci, dar viața ne-a dus pe fiecare pe drumul lui. Facebook-ul, bătu-l-ar vina, ne-a făcut să ne intersectăm și dintr-una-n alta, l-am rugat să-mi facă coperta volumului. I-am trimis cartea și, de unde l-am rugat pentru o copertă, m-am trezit cu toate poemele ilustrate. Ca și cu tine, de altfel. Te-am rugat pentru câteva rânduri pentru o postfață și m-am trezit cu un roman întreg. Glumesc, și tu și Răzvan ați fost minunați și pentru asta vă mulțumesc!



– Titlul cărții produce o nedumerire: cum adică poeme „la întâmplare"? Te poți întâlni cu poezia „la întâmplare", adică incidental, accidental? Sau ai avut în vedere derivarea cuvântului din „templare", de la latinescul „templum" (spațiu desenat ideal pe cer de prezicător și locul unde acesta își făcea observațiile după zborul păsărilor care intrau)? Ai fi putut alege și un sens mai primitiv, dar nu cel din limbajul tehnic al augurilor, ci cel care se referă la „a se petrece, a se produce cu timpul". Să fie poezia imposibil de prezis? Să vină mai sigur odată cu anii?

– Ești mult prea profund pentru mine. Mă introduci într-un hățiș în care risc să mă pierd și să rămân prins și din care să nu mai pot ieși. Nu, domnule, chiar sunt *la întâmplare* poemele. Eu scriu întâmplător. Din când în când. Să nu uităm că totuși scrisul nu e meseria mea de bază. Eu mă ocup cu ale cântatului și dacă ai observat prefer în continuare să cânt poezia poeților de meserie. Eu nu-mi cânt, decât arareori, poeziile și asta cred că s-a-ntâmplat doar de vreo cinci ori până acum. Pentru mine, poezia pe care o scriu e o altfel de descărcare, care se consumă și arde în așa fel încât nu mai e loc de cântec. Asta pățesc când scriu. Iar scrisul este absolut întâmplător. De aceea poemele sunt *la întâmplare*, sau, cum bine a zis prietenul meu Mitran, se poate citi și invers: *întâmplare la poeme*. Eu asta cred, că poezia vine numai când vrea ea!

– Nicu Alifantis, „show must go on", așa că te rog să ne pui la punct cu noutățile pe care le-a pregătit muzicianul-cântărețul-compozitorul-poetul pentru noi.

– Lista ar putea fi lungă, însă cum timpul nu ne e întotdeauna cel mai bun partener, parcă n-aș pune totul pe tavă. Mai bine ne-am opri aici, tocmai pentru a-mi rezerva șansa de-a vă surprinde. Lăsați-mă să vă uimesc. Mulțumesc!

Interviu realizat de
Laurențiu-Ciprian Tudor

■

Edith Torony *The Beach 3* (2013), fotografie și intervenție digitală, f/4.5-1/800, 37 x 50 cm

Mari personalități din istoria culturii române

C. Rădulescu-Motru și afirmarea spiritului național în cultura română (II)

Alexandru Boboc

5. *Psihologia experimentală și psihologia socială*

Pentru această temă devine utilă psihologia (individuală, ca și socială, „a popoarelor"), care ocupă locul central în sistematica filosofică, la Rădulerscu-Motru, ca și la Wundt.

„Psihologia – scria Wundt – întrucât există ca știință naturală, se bazează aproape în întregime pe cercetările experimentale și pe măsură; psihologia nu este pur și simplu «știință despre suflet», nici «știință despre experiența internă», ci tema ei se află în modul de observare a științelor fundamentale ale spiritului, pentru care psihologia valorează ca fundament" (W. Wundt, *Grundriss der Psychologie*, 15. Aufl., 1922, p. 3).

La Rădulescu-Motru: „Psihologia urmărește să descrie în mod complet și exact diferitele forme ale vieții sufletești; în același timp ea ne dă și explicarea faptelor sufletești sub raportul succesiunii și al coexistenței lor" (C. Rădulescu-Motru, *Curs de psihologie,* ed. II-a, București, Editura Librăriei Socec & Co., 1929, p. 5).

Negreșit, consideră Rădulescu-Motru, rodnică rămâne tot „direcția psihologiei, care pleacă de la experiența vieții sufletești întregi, atât obiective cât și subiective"; nici prin „introspecțiune" nu avem avantajele pe care le dă *observația* și experimentul extern" (două metode adecvate studierii „faptelor sufletești") (*Ibidem*, p. 20, 21).

Faptele sufletești „se pătrund și se îmbină în așa fel între ele, că orice formulare matematică nu prinde din rostul lor decât cel mult partea superficială; ea nu poate duce decât la explicări fără prea multă valoare științifică"; în raport cu acestea, viața socială, care „este mai mult decât un mediu extern", „este pentru indivizii care trăiesc în ea, adică pentru oameni, un transformator și un fundament în același timp..." (*Ibidem*, p. 316, 331).

Viața socială „a constrâns pe individ la o cât mai întinsă exteriorizare a sufletului. Manifestările individului sunt... toate personale... Dar între aceste manifestări, sunt unele mai comunicabile și altele mai puțin comunicabile"; viața socială aduce „transformarea activității individului în *activitate instituțională sau culturală* (subl. n.), adică în activitate care, desprinsă de individ, trăiește de sine și pentru sine, în cursul generațiilor omenești" (*Ibidem*, p. 344, 345).

Viața culturii pune într-o nouă lumină „viața individului": „Cine zice evoluția vieții sociale, zice evoluția culturii. Societățile care n-au cultură, – și în rândul acestora sunt societățile sălbaticilor –, dacă au o viață socială, n-au o evoluție socială"; „înrudirile de suflet nu se pot deosebi decât din expresiile culturii acestuia ... nu există psiholog, care să fi trecut cu vederea diferențele sufletești dintre popoare"; dar aceste diferențe nu trebuie luate „drept structuri sufletești" de care să se lege apoi „culturi divergente", întrucât „varietățile privesc mai mult mijloacele, legile evoluției sunt la toate culturile aceleași", ceea ce „a și permis psihologilor să vorbească de unitatea culturii omenești" (*Ibidem*, p. 339, 342).

Edith Torony — *Lady Cf The Waste Land* (2013), fotografie digitală, f/4-1/1600, 50 x 70 cm

6. *Psihologia socială și filosofia culturii*

Preocupările pentru cultură, constituie o latură importantă a operei lui Rădulescu-Motru, vizând chiar o definiție a conceptului de cultură: „Cultura constă în adevăr în manifestările pe care le produce sufletul individului sub influența vieții sociale. Tot ce ajută la intensificarea și continuitatea acestei vieți este și un element de cultură. Deprinderile pe care le dobândește omul potrivindu-și faptele unor norme morale; expresiunea sentimentelor în forme care să fie apreciate de semeni; orientarea gândirii după principii psihologice, ceea ce face posibilă cooperarea inteligenței" (C. Rădulescu-Motru, *Curs de psihologie*, București, Cultura Națională, 1923, p. 329-330).

În alt context, Rădulescu-Motru scria: „Cultura nu constă în altceva decât în deprinderile care s-au stabilit în sufletul omenesc, în urma experienței sale, deprinderi care se susțin apoi prin instrumentele și transformările materiale operate de om în însuși mediul extern"; „afirmarea omului modern ca o personalitate cuceritoare față de mediul extern a fost cu putință grație organizării sufletului omenesc în care el trăiește. Acest mediu i-a pus la dispoziție cultura, prin mijlocul căreia a învins" (C. Rădulescu-Motru, *Puterea sufletească*, ediție definitivă, 1930), p. 339-340; 214).

Toate aceste dezvoltări vor fi reluate, pe planul unei filosofii a culturii, în lucrări ulterioare, centrate fiind de concepția „personalismului energetic", cu finalitatea sa – teoria vocației, conturând astfel o sistematizare mai complexă a problematicii psihologice sub aspectul rolului factorilor vieții sufletești în înțelegerea vieții sociale și a culturii umane, mai special în construcția unei psihologii sociale.

Cu aceasta, ca și în fundamentarea psihologiei experimentale, autorul continuă, în modul său specific „psihologia popoarelor" a lui W. Wundt, a cărei structură o formează limbajul și formele culturii, într-o concepție bazată pe studiul comparat al culturilor lumii.

De fapt, finalizarea cercetărilor de psihologie (și psihologie socială, filosofia culturii etc.) se află în studiul „psihologiei poporului român", în care Rădulescu-Motru își propune „să schițeze" câteva date „privitoare la însușirile sufletești ale poporului român, sub latura vieții sale sociale și economice"; și aceasta „prin compararea manifestărilor sufletești obișnuite românului cu acelea pe care le găsim la popoarele culte apusene", datele fiind cu precădere „dobândite prin metoda comparativă" (C. Rădulescu-Motru, *Psihologia poporului român* (1937), în: *Psihologia poporului român și alte studii de psihologie socială* (ediție îngrijită de Alexandru Boboc. București, Paideia, 1998, p. 15, 16).

În acest studiu un loc de seamă îl ocupă problema „tipului de cultură, pe care

sufletul poporului nostru a râvnit să-l realizeze" (*Ibidem*, p. 27). Devine de interes (în contextul tradiției „psihologiei popoarelor") o precizare preliminară: „Numai poporul care găsește în finalitatea sa spirituală condiții prielnice pentru munca și dezvoltarea sufletească a majorității membrilor săi, numai acela este sigur de viitor. Poporul cu o finalizare spirituală corcită din diferite tipuri este un popor pierdut pentru istoria omenirii"(*Ibidem*, p. 26). „Iată marea problemă, scrie Rădulescu-Motru, aș zice tragedia, dacă nu mi-ar fi teamă că se va abuza de acest cuvânt pe care o ridică cunoașterea sufletului românesc. La care tip de finalitate spirituală, sau pe scurt, la care tip de cultură aparține sufletul poporului român?" (*Ibidem*).

Dar aici încep dificultățile: „soluția" de care „depinde orientarea noastră politică și culturală în viitor" nu este simplă, căci „ceea ce ne rămâne de făcut este ca, înainte de a copia legi și instituții burgheze, să începem prin a ne studia pe noi înșine, ca să vedem cine suntem și ce putem" (*Ibidem*, p. 32).

7. *Filosofie și știință în lumina scrierilor postume în semnificația lor pentru înțelegerea specificului culturii românești moderne*

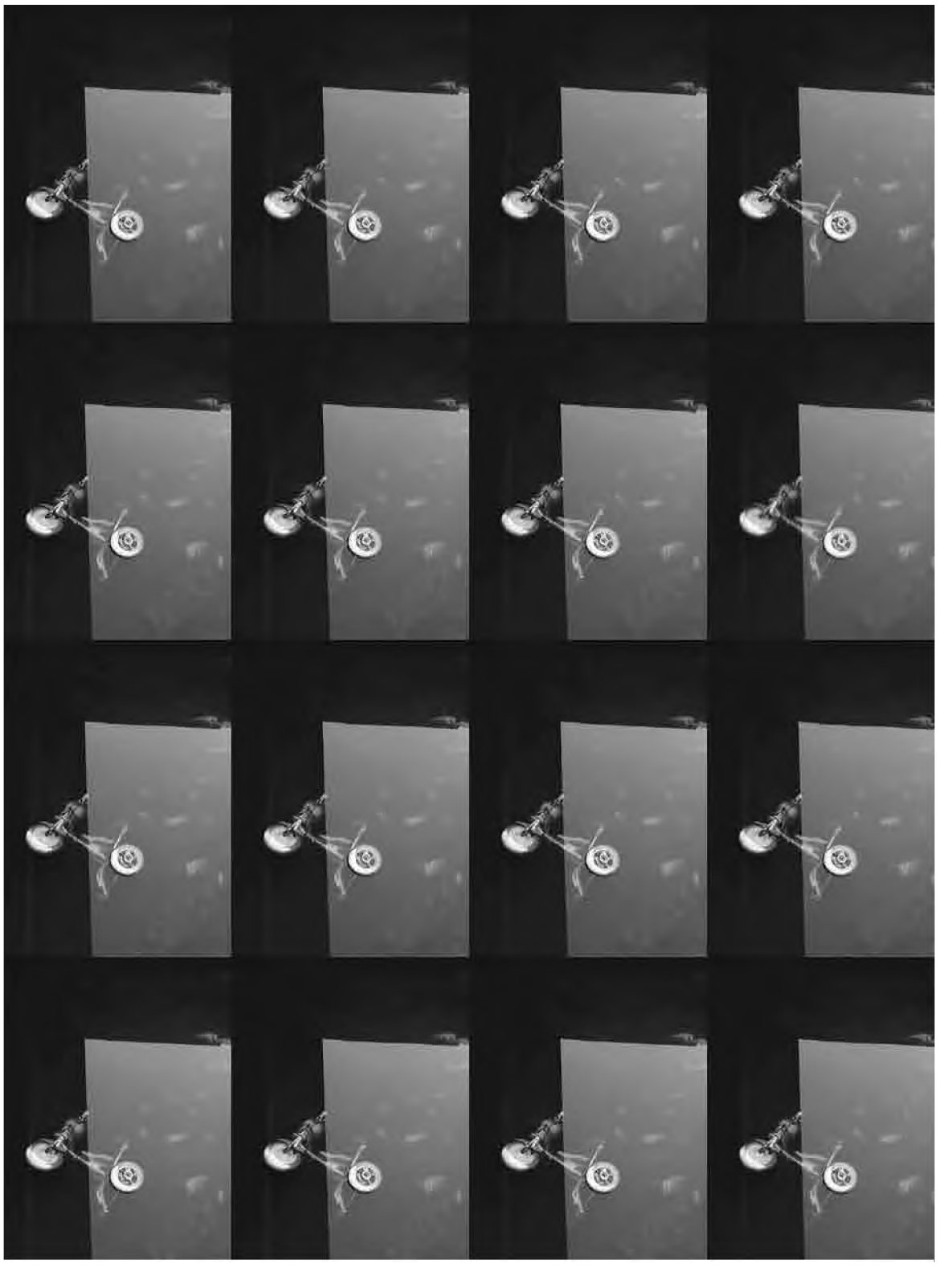
Reluarea (cu o oarecare ritmicitate chiar!) studiului operei ilustrului psiholog și filosof (după anii '80 îndeosebi) a prilejuit o valorificare obiectivă, nuanțată a concepției sale, cât și a rolului prin care, ca dascăl în învățământ și principal organizator al vieții culturale românești din prima jumătate a secolului XX, a contribuit substanțial la afirmarea spiritului critic scientist în gândire și la modernizarea instituțională și culturală a țării.

Conștiința acestei misiuni (istorice, în fond) se degajă din aproape toate scrierile și manifestările sale publice. O ilustrare grăitoare în acest sens o aflăm în scrierile publicate postum, îndeosebi însemnările sale memorialistice (redactate începând cu 1943), sub titlul: *Revizuiri și adăugiri* (vol. I-VIII, 1943-1952, în Editura Floarea Darurilor, București).

Chiar și într-un moment critic al istoriei, autorul *Personalismului energetic* scria: „Singurul rost pe care-l mai văd activității mele viitoare este pe terenul științei: să ajut la extinderea spiritului științific în România. Pe acest teren (*Revizuiri și adăugiri*, II, 1944, p. 250) este mult de făcut".

Imediat vine și motivarea: „Înarmarea cu cunoștințe științifice este singura înarmare solidă pentru popoarele mici. În posesia acestor cunoștințe, popoarele mici pot să-și multiplice produsele muncii lor, creindu-și o cultură agricolă superioară, o industrie variată și, pe deasupra acestora, întărindu-și și simțul realității" (*Ibidem*, p. 251).

Trebuie subliniat însă că *Revizuiri și Adăugiri* înscriu o pagină nouă în evoluția concepțiilor autorului și în modul său de orientare în epocă. Din însemnările menționate emană un spirit realist, critic, de discernământ, fără a se lăsa pradă descurajărilor: „atunci, când publicul românesc va respira din nou într-o atmosferă senină, va răsări în el dorința de a continua



Edith Torony — *Tricycle 2* (2012), fotografie digitală, f/3.3-1/60, 60 x 45 cm

acele începute de noi, și mă va citi cu aceeași bunăvoință cu care am fost citit în cursul vieții mele, timp de peste patruzeci de ani" (IV, 1946, p. 251).

Textele nou publicate aduc în sistemul tematic al creației lui Rădulescu-Motru noi capitole, chiar noi domenii (participare la reconstrucția acestora), ceea ce se anunțase (sumar, numai!) în scrierile din ultima parte (după 1945) a vieții gânditorului. Între cele mai semnificative menționăm: *Morala personalismului energetic* (1946); *Materialism și personalism filoscfic* (1947); *Despre bătrânețe* (1952, publicate în 1978); *I.P. Pavlov și problema experimentală în psihologie* (1956).

Rămâne constantă și în acest context încrederea în spiritul științific: „Ceea ce noi putem afirma, cu toată convingerea, este că mișcarea filosofică va da la lumină opere filosofice viabile numai pe măsură ce se va ține seama de adevărurile obținute și verificate prin metode cu adevărat științifice" (*Materialismul și personalismul în filoscfie*, Comunicare în ședința Academiei Române din 28.3.1947, București, 1947, p. 21).

Mărturisirile de mai târziu întăresc această convingere: „în activitatea mea a prevalat tendința de a face cunoscută filosofia europenă în ceea ce are ea mai important pentru omul contemporan"; „ambiția mea de a mă arăta la curent cu mișcarea filosofică a timpului... mi-a dat mult curaj pentru a persista în publicațiile filosofice" (*Despre bătrânețe*, în vol.: *Din tradițiile medicinei...*, p. 538).

Într-adevăr, prin tot ceea ce a întreprins și a efectuat (în teorie și în viața istorică și culturală), ilustrul gânditor s-a înscris sub semnul unui apostolat, ceea ce a și fost relevat de continuatorii săi (și va constitui o dominantă a mărturisirilor din *Revizuiri și Adăugiri).*

În contextul acestor „revizuiri și adăugiri" atenția se îndreaptă spre relevarea finalităților doctrinei „personalismului energetic". Preocupat de o ediție a II-a a *Personalismului energetic,* autorul vorbea și de un capitol „referitor la filosofie și morală": „Capitolul acesta, intitulat *Morala și Metafizica Personalismului energetic,* sau numai *Morala Personalismului energetic,* după întinderea și cuprinsul pe care-l

➲

va avea, am gândit că este bine să-l schițez în aceste *Revizuiri și Adăugiri* și pentru motivul că nu știu dacă voi mai ajunge să văd tipărită o a doua ediție din *Personalismul energetic*. Schițat aci, el va reuși cel puțin să scape de o uitare totală" (*Revizuiri și Adăugiri*, IV, p. 109).

Chiar în contextul dezvoltărilor în jurul „Moralei Personalismului energetic" se aduc unele precizări privind „Filosofia Personalismului energetic", relevându-se locul fiecăreia dintre scrierile în care este expusă această filosofie, anume: *Elemente de metafizică, Personalismul energetic* și *Vocația,* scrieri editate între anii 1912-1935.

În acestea este explicată condiționarea, geneza și evoluția personalității omenești, concluzionându-se că ea „duce mai departe pe plan industrial și cultural combinarea diferitelor forme de energii, continuând astfel prin muncă opera pe care natura o săvârșește pe planul material în virtutea propriilor sale legi" (IV, 1946, p. 139, 141).

Se poate vorbi de o unitate a scrierilor amintite și a celor ce urmează după *Vocația* (1931): *Românismul* (1936) și *Etnicul românesc* (1942), în care „problema culturii românești este urmărită mai departe sub diferite alte puncte de vedere. Între aceste scrieri îndreptate spre problemele culturii se intercalează aceea despre *Timp* și *destin* (1940), în care reiau și închei vechea discuție asupra apriorismului kantian, discuție pornită încă de la teza de doctorat în filosofie" (II, 1944, p. 90).

Dar „dacă ar fi să încep din nou activitatea mea educativă în vederea noii direcții – preciza autorul – m-aș strădui să o fac mai cu pricepere și mai cu metodă de cum am făcut-o până acum. Pe viitor aș evita întrebuințarea termenilor de *fond* și *formă*, pe care i-am împrumutat din frazeologia școlii junimiste, și care nu prea sunt de folos pentru înțelegerea culturii (II, 1944, p. 52).

Faptul că și-a intitulat înnoirile aduse în conceperea fenomenelor vieții spirituale, ale gândirii și creației, ale educației și ale reformei sociale doar „revizuiri și adăugiri" nu trebuie să lase în umbră efortul creator, continua preocupare pentru a regândi și resemnifica propriile elaborări teoretice și în funcție de noi condiții istorico-sociale.

În alți termeni, Rădulescu-Motru avea convingerea că munca sa va da roade în perspectiva succesiunii generațiilor: „N-am semănat pentru mine, – preciza autorul – ca să aștept rodul sămânții cu nerăbdare, ci pentru acei care vor veni după mine: și aceștia sunt fără sfârșit" (II, 1944, p. 53).

În acest context se situează (mărturisirile din decembrie 1943) și preocuparea pentru „problema metafizică" și pentru configurația și aplicațiile „personalismului energetic". Gândind la „paginile de completare" pentru a II-a ediție a *Personalismului...,* autorul preciza: „în ediția a II-a va trebui, așadar, să fac mai precisă separația dintre factorii psihologici... și factorii energetici ai mediului tehnic în care se dezvoltă personalitatea" (*Ibidem*, p. 230, 231).

De aci și intenția de a scrie „despre Tehnică", un articol (sau completare la noua ediție a *Personalismului),* prilej cu care va revizui „unele afirmații despre psihologia poporului român" și, printr-o „rezumare" a filosofiei „personalismului energetic", va încerca să mărească „zona de influență a spiritului științific în școala românească" (II, 1944, p. 258).

Mai exact (și edificator pentru finalitățile metafizicii „pe baze kantiene"): „Intenționez, cu un cuvânt, să dau o *filosofie a tehnicii* (subl. n. - Al. B.), care să completeze *Personalismul energetic, Vocația* și *Lecțiile de logică*. Legătura dintre toate va fi înțelesul cel mai larg dat noțiunii de experiență" (*Ibidem*, p. 370).

Prin aceste dezvoltări, Rădulescu-Motru urmărea în esență „o justificare a filosofiei *personalismului energetic,* filosofie care stă... într-o mai mare conformitate cu cerințele științei contemporane" (VII, p. 155).

Mai mult, scrierile *Personalismul energetic, Vocația, Timp și destin, Morala personalismului energetic* „sunt concepute în perspectiva unei creșteri de producție izvorâtă din nesecatul izvor de perfecționare a muncii. În locul muncii aservite, forțate, din trecut, filosofia nouă avea să glorifice munca liberă, conformă vocațiilor, din viitor" (VII, 1949, p. 161).

Cu spiritul de discernământ, care l-a călăuzit de-a lungul vieții, Rădulescu-Motru marchează și unele neajunsuri ale concepției sale: între alte „omisiuni"!, este lipsa unei definiții precise „a identității sau diferențierii dintre viața omului individual și viața socială, între omul individual și omul colectiv", definiție pe care speră să o dea „un viitor filosof român": *Personalismul energetic* „poate deveni un îndreptar dacă se va găsi un continuator", care „să încerce o nouă sistematizare" (VII, 1949, p. 255).

În esență însă, „substituind omul colectiv în locul celui individual, personalismul energetic, *fără să-și schimbe premisele* (subl. n.), își schimbă concluzia": viața omului „nu se mai încheie cu vocația individului", ci „în menirea popoarelor", ceea ce înseamnă că „personalismul

Edith Torony *Self integration,* fotografie digitală

energetic" ia „înfățișarea de colectivism... mai bine zis *umanism energetic*" (VII, 1949, p. 255, 256).

Fără a continua relevarea ideilor din opera postumă a ilustrului filosof și om de cultură (a cărui viață și carieră universitară se împletește cu cea a modernizării istoriei și culturii românești) mărturisim aci că evocarea de mai sus a încercat să aducă în atenție contribuția sa majoră în filosofie, îndeosebi în reconstrucția ei modernă și în aplicațiile ei multiple.

Valorificarea acestei contribuții, precum și sublinierea actualității multora dintre ideile marelui gânditor rămâne, oricât s-a realizat până acum, o temă de interes pentru a înțelege istoria noastră modernă și participarea ei activă la progresul valorilor și istoria universală. Aceasta și îndreptățește considerarea autorului *Personalismului energetic* între creatori de sistem (gândire sistematică, nu sistem de adevăruri absolute!) în filosofia românească. Par a avea cumva rezonațe profetice cuvintele dintr-un text timpuriu: „Originalitatea este izvorâtă dintr-un adânc sufletesc – dincolo cu mult de hotarele conștiinței luminoase". De la permanențe ale gândirii la gândul tăinuit în permanențe! Sub specie aeternitatis.

■

Edith Torony *Multiple Bizarre Symmetry* (2013), fotografie și intervenție digitală, 25 x 100 cm

O invenție românească nebrevetată: *fake news* în cultură

Adrian Lesenciuc

În urmă cu șapte ani, universitarul american Robert W. McChesney, specializat în economia politică a comunicării, anticipa o transformare radicală a jurnalismului: „*Fake news* devin jurnalismul real”[1]. Dar la acea dată termenul *fake news*, deși asociat cu propaganda, cu minciunile, își menținea înțelesul prim, de bârfe lansate la emisiunile târzii. Cultura bazată pe *late-night knowledge* începuse să înflorească. Pe acest fond și cu acest înțeles, fenomenul *fake news* a explodat în campania președintelui Donald J. Trump din noiembrie 2016, devenind subiect de dezbatere media (interesantă manieră autoreferențială, metacomunicantă, apelând la instrumentarul pastișei sau parodiei jurnalistice!), dar, totodată, și un subiect fierbinte în dezbaterea universitară. Cariera termenului în mediul academic, datorată acelor „instanțe politico-științifice” care au promovat *gândirea comunicațională*, implicit orientarea studiilor de comunicare în zona politică și publicitară, a devenit una de-a dreptul înfloritoare: un element de „jargon academic” a ieșit la lumină într-o lume neclară, mascându-și originea incertă, înțelesurile ascunse, substratul *confusing* al propriei defilări în textele științifice. Deși anii 2017 și 2018 sunt caracterizați de numeroase studii dedicate fenomenului, înțeles, de la caz la caz, de la simpla redare părtinitoare a realității la periculoasa armă ideologică, termenul *fake news* își păstrează „inocenta” și „timida” prezență în spațiul public fără a beneficia de o definiție consistentă, operaționalizabilă într-un context mai larg. Totuși, asupra câtorva trăsături ale fenomenului *fake news* există consens academic: fenomenul este forma actuală a propagandei, fiind utilizat de structurile iliberale, național-populiste, autoritariste, ilegitime, pentru contracararea unor adevăruri promovate în spiritul democratismului jurnalistic. Kerry Wood, spre exemplu, a pus mijloacele de comunicare în masă promotoare de *fake news* sub umbrela conceptuală a presei ilegitime (*illegitimate press*)[2].

Ce înseamnă, totuși, acest concept? O formă de redare a unor „fapte alternative”, ca urmare a supralicitării rolului mijloacelor de comunicare de masă de recreare a realității. Până nu demult, prezentând eșantioane de realitate în funcție de dispoziția și, mai ales, de interesul *gatekeeper*-ilor, a redactorilor de știri care triază informația care să ajungă la publicul larg, mijloacele de comunicare de masă recreau o „realitate alternativă”, constând în fațeta realității convenabilă postului de televiziune sau radio, redacției de presă scrisă etc. Vădit orientate spre recrearea realității, mijloacele de comunicare de masă aveau „scuza” metodologiei de eșantionare a informației și volumului mare de date de prelucrat. *Fake news* constă în amestecul voit de realitate incontestabilă, îndepărtată spațial de publicul larg, adică imposibil de verificat, cu „mici” neadevăruri. Or, tocmai acest cadru veridic al realității recompuse creează așteptări și recompensează publicul dornic de informație cu fațeta incorectă a știrii, neconformă realității, care completează cunoașterea. Odată modificată voit și încet cunoașterea publicului, mijloacele de comunicare de masă scapă de apăsătoarea instanță a judecății prin prisma normelor de grup și/sau implicării personale a membrilor audienței, proiecție teoretică testată prin numeroase studii aplicate, căreia Leon A. Festinger îi dăduse încă din anii ‘60 ai secolului trecut numele de teoria consistenței cognitive. Dar, deși efectul imediat este foarte mare, „scuzele” mijloacelor de comunicare nu există. Sau cel puțin nu pot fi admise într-o societate democratică. Pentru a fi mult mai concreți, *fake news*, presupunând intenționalitatea minciunii, inserția neadevărului în contextul larg al unor fapte credibile, reprezintă o banală formă de dezinformare, pusă la un loc cu alte „patologii comunicaționale”[3] precum minciuna, zvonul, propaganda ș.a. „În timp ce sintagma *fake news* a crescut în vizibilitate în 2016, *fake news* au rămas doar un nume recent pentru vechea artă a minciunii”, subliniază Donald A. Barclay[4]. Minciuna, patologie a comunicării, este o denaturare voluntară a adevărului, iar fenomenul *fake news* nu se clădește pe întâmplări și coincidențe, ci pe intenționalitatea creării informațiilor false, pe un fond credibil al informației, pentru a înșela publicul larg. *Fake news* servesc, întotdeauna, unor scopuri.

Răspunsul firesc la aceste provocări este educația. Evaluarea informației devine competență fundamentală în era digitală[5]. Despre nevoia de educație într-o eră în care informațiile nu sunt organizate în baza unor scale valorice s-a scris mult. Henry A. Giroux, de pildă, vorbește despre acest rol al educației (superioare) într-o perioadă pe care o numește Epoca *Fake News6*. Dar ce este educația dacă nu forma instituționalizată de transmitere a culturii și a sistemelor de valori pe care acea cultură le deține și le promovează? În aceste condiții, în lupta împotriva „armei ideologice” numite *fake news*, singurul bastion credibil este cultura și, evident, instrumentul ei de transmitere și promovare, educația.

Ce facem însă atunci când *fake news* sunt orchestrate în sectorul cultural? De la acest punct încolo încep derapajele incredibile, neimaginate încă de cercetătorii fenomenului *fake news*. Dar, până să tragem câteva concluzii, să redăm niște fapte. În plină campanie pentru președinția Uniunii Scriitorilor din România, în mediul virtual se lansează „știrea” virală: Hertha Müller, singura româncă laureată Nobel pentru literatură, a fost exclusă din Uniunea Scriitorilor! În această formă, cu corectura ulterioară de nuanță - Herta Müller nu a fost exclusă, ci doar suspendată - știrea a făcut înconjurul presei culturale de o anumită orientare ideologică, respectiv a fost difuzată în buletinele Radio România Cultural. În fapt, lucrurile sunt simple: cu un an înainte de a pleca în Germania, în 1985, mai exact, viitoarea laureată Nobel a făcut o cerere de intrare în U.S.R., nesoluționată. Rămasă undeva prin sertare, cererea nu mai făcea obiectul analizei; după cinci ani, odată cu schimbarea regimului politic în România, cererile nesoluționate au fost aprobate în bloc în Consiliul Uniunii. Filiala Timișoara a U.S.R. a luat legătura cu scriitorii români plecați în Germani, dar niciunul dintre ei nu a mai fost interesat de statutul de membru al organizației scriitoricești din România. Întrebată despre situația creată de valurile de indignare provocate de știrea falsă a excluderii sale din U.S.R., Herta Müller a reacționat firesc, afirmând că nu știe că face parte din organizație și că, în cazul în care ar fi fost înregimentată cu forța, acest fapt ar constitui o acțiune incorectă. Evident, nu a negat solicitarea de intrare în uniune în 1985 și, mai mult, a afirmat că a condiționat intrarea sa de cea a colegului său, William Totok. În dezbaterile din mediul virtual a intervenit și William Totok, mai exact pe pagina de internet a scriitorului timișorean Vasile Popovici; nici el nu a înțeles, în fapt, cui servește știrea falsă și a încercat să se lămurească în acest sens.

Întrebarea firească e alta: cui nu servește știrea falsă despre excluderea Hertei Müller? Culturii române! Este incredibil cum, din numele unui onorabil scriitor, Herta Müller, care nu și-a dorit să intre în zona murdară a *fake news*, cineva s-a hotărât să facă un instrument prin care să plătească polițe unui candidat. Dar mai incredibilă este transformarea singurului bastion de luptă împotriva *fake news* într-un mediu de cultură al minciunilor mediatice. Cercetătorii nu au putut anticipa o asemenea extindere a fenomenului. Poate că invenția românească ar trebui brevetată. Oricum, ea nu ar trebui lăsată în uitare, pentru că s-ar putea întoarce peste timp, creând monștri. Cu atât mai mult cu cât un post național de radio, Radio România Cultural, a transmis fără să verifice (intenționat?) știrea falsă cu pricina. Poate că asupra acestei probleme, a transmiterii de *fake news* prin intermediul radioului susținut din bani publici, ar trebui să ne aplecăm cu mai multă responsabilitate.

Note

1 Într-un cuvânt înainte la lucrarea Amarnath Amarasingam (ed.). (2011). *The Stewart/Colberg Effect: Essays on the Real Impact of Fake News*. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc.

2 Kerry Wood. (2017). *Fake News: MSM: the Illegitimate Press*. Arlington, VA: DHSG.

3 Profesorii români Vasile Tran și Irina Stănciugelu au propus acest termen în urmă cu zece ani și au proiectat analiza formelor patologice ale comunicării publice, adică a acelor forme care nu vizează „deziderатul moral în comunicarea politică, instituțională și publicitară” în cadrul unui curs la Școala Națională de Studii Politice și Administrative, v. Vasile Tran, Irina Stănciugelu. (2007). *Patologii și terapii comunicaționale*. București: SNSPA.

4 Donald A. Barclay. (2018). *Fake News, Propaganda, and Plan Old Lies: How to Fiind Trustworthy Information in the Digital Age*. Langham, Boulder, New York, Londra: Rowman & Littlefield. p.1.

5 Idem, p.2.

6 Henry A. Giroux. (2018). What is the Role of Higher Education in the Age of *Fake News*. În Michael A. Peters, Sharon Rider, Mats Hyvönen și Tina Besley (eds.), *Post-Truth, Fake News. Viral Modernity & Higher Education*. New York: Springer. Pp.197-216.

■

Întrebându-l pe Sartre

Laurențiu Luca

Întrebându-l pe Sartre mă adresez de fapt întrebărilor pe care el le-a pus ființei și răspunsurilor pe care le-a dat în „L'être et le néant" (folosesc édition Gallimard, 1943). Dar o asemenea încercare nu poate veni înainte de opțiunea pentru modelul relației întrebare-răspuns în metafizică.

Marele avantaj al metafizicii în relația ei cu științele este că răspunsul nu anulează întrebarea.[1]

Permanența întrebării asigură viața fără de moarte a metafizicii, căci noile răspunsuri la o aceeași întrebare măresc sfera de cuprindere a răspunsului în întrebare și o măresc dacă admitem varianta lui Blaga că răspunsul este în întrebarea însăși.[2]

Varianta lui Blaga poate fi astfel citită funcție de relația de principiu potență-act așa cum a analizat-o Aristotel. Adaptând-o la maniera în care A. Dragomir construiește relația întrebare-răspuns în metafizică, putem considera că răspunsul metafizic ca potență se găsește în însuși actul întrebării metafizice de a fi în act iar, când răspunsul trece în act, el nu anulează întrebarea ci o trece în potență întru un nou răspuns metafizic, fără sfârșit. De aceea raportul între răspunsurile metafizice și o aceeași întrebare metafizică este întotdeauna supraunitar iar rezultatul raportului este cu orice nou răspuns tot mai mare, finit dar nelimitat ("*...cu fiecare răspuns primit, întrebarea devine parcă mai viguroasă*")[3].

Deși modelul întrebare-răspuns aristotelic corespunde cunoașterii științifice[4] și nu metafizice, unul din comentariile lui Dragomir mi-a sugerat alegerea modelului relației întrebare-răspuns în metafizică cu care să-l întreb pe Sartre. <*...spunând că întrebările sunt egale la număr cu răspunsurile* (Dragomir se referă la Analiticele secunde, II, 1), *Aristotel pornește în fond* de la răspuns: *„trage" lucrurile de la ceea ce știm către ceea ce întrebăm. Ele, răspunsurile, dovedesc existența întrebărilor...răspunsul este cel privilegiat.*>[5].

Prioritatea răspunsului față de întrebare nu este una temporală ci una categorial nontemporală. De pildă răspunsul 'Existența există' precede nontemporal întrebării care aduce răspunsul în prezentul temporal, deoarece este o condiție categorială de posibilitate a punerii întrebării întru temporalizarea ființei sau întru aducerea ființei potrivit timpului. Nu răspunsul ca potență se află în actul întrebării ci invers, întrebarea se află ca potență în actul răspunsului de a fi anterior categorial și netemporal, mereu în act în calitate de condiție de posibilitate a punerii întrebării, întrebare care doar confirmă preființa răspunsului. Ca atare, de la răspuns, prin întrebarea corectă, la același răspuns. Astfel, nu întrebarea naște răspunsul ci invers. Prin răspunsul la întrebarea generată, născută de răspunsul 'Existența există', dăm existența timpului sau o dăm potrivit timpului. De aceea trebuie să distingem între răspunsul transcendental 'Existența există', care precede nontemporal întrebării și răspunsul 'Existența există', care succede temporal întrebării, deoarece, prin el, dăm, alterat, ființa timpului sau potrivit timpului. Toată problema este să fim găsiți de copil (întrebarea), căci ființa mamă este un deja de dinainte nontemporal de aducerea ei în timp sau potrivit timpului prin răspunsul la și de după, temporal, întrebare.

Răspunsul 'Existența există', deja pus înainte nontemporal de întrebare, nu conține în sine vreun 'Ce' de tipul 'Ce există?', care să conducă la răspunsul de după întrebare 'Existența există', ci însăși întrebarea 'Există existența?' Ca atare, răspunsul, ca punere premergătoare nontemporal întrebării, întrebare care prin răspunsul ca re-punere aduce existența potrivit timpului, și însuși acest răspuns ca re-punere, sunt, de fapt, același enunț 1. 'Existența există' (SP), 2. 'Există existența?' (PS ?) și 3. 'Existența există' (SP).

Sunt trei diferențe: enunțurile 1 și 3 sunt afirmative iar enunțul 2 este interogativ; enunțul 1 este răspuns afirmativ ca punere nontemporală iar enunțul 3 este răspuns afirmativ ca re-punere temporală.

Cu premisa anteriorității categorial netemporale a oricărui răspuns metafizic, încep șirul întrebărilor cu întrebarea „Cum rezolvă Sartre problema cunoașterii ființei într-o carte care se declară a fi un '*essai d'ontologie phénoménologique*' și nu unul '*de gnoséologie*'?"

Pornind la drum cu această întrebare, am constatat că Sartre gândește de fapt Ne-ul Ființei, prin 'ne' înțelegând nelume și deci nespațiu și netimp. De aceea m-am abătut de la drumul deschis de întrebarea despre cunoașterea ființei pe cel deschis de noua întrebare „Ce întemeiere istorico-filosofică are în 'L'être et le néant' logica Ne-ului Ființei?" În primul paragraf, „*Phénoménologie des trois dimensions temporelles*", din capitolul II, „*La temporalité*", al părții a doua, "*L' être-pour-soi*", deși Sartre admite ca evidentă temporalitatea ca structură organizată a celor trei elemente, trecutul, prezentul și viitorul, acestea sunt doar pretinse ca fiind și, așa pretinse fiind, aparțin unei sinteze originale. „*La temporalité est évidemment une structure organisée et ces trois prétendus « éléments » du temps : passé, présent, avenir, ne doivent pas être envisagés comme une collection de data dont il faut faire la somme - par exemple, comme une série infinie de « maintenant » dont les uns ne sont pas encore, dont les autres ne sont plus – mais comme des moments structurés d'une synthèse originelle*".[6]

Dar o asemenea sinteză originală, care premerge orice analiză ulterioară pe pretins cele trei elemente temporale, deși precede, nu poate precede temporal ci doar netemporal. Și un nou și. Precedarea netemporală trebuie să fie coexistențială spațialității nespațiale a nelumii ființei față de lume (le monde). Confirmarea am găsit-o în paragraful „La connaissance" din capitolul III, „*L a transcendance*", al părții a doua, "*L' être-pour-soi*".

Edith Torony — *Playground IX* (2017), acryl, spray, marker pe pânză, 120 x 100 cm

Edith Torony *The Lady Who Stole My Heart* (2017), acryl, spray pe pânză, 100 x 120 cm

„*Nous avons pris à tâche en effet de montrer que* le monde *et la chose-ustensile, l'espace et la quantité comme le temps universel étaient de purs néants substantialisés et ne modifiaient en rien* l'être pur *qui se révèle à travers eux. En ce sens,* tout est donné, *tout est présent à moi* sans

distance *et dans son entière réalité* ; (…). *L'être est* partout *autour de moi, il semble que je puisse le toucher, le saisir.*"[7]

Deși Sartre își construiește conceptele într-un permanent dialog cu Descartes, Kant, Nietzsche, Husserl ș.a., punerea față în față cu Heidegger este prezentă mai peste tot. De aceea să vedem care sunt apropierile și despărțirile mai ales față de Heidegger. Chiar în „*Introduction* à la recherche de l' *être*", „1. *L'idée de phénomène*", Sartre, definind ființa existentului, se poziționează pe aceleași coordonate fenomenologice cu Heidegger în privința modului în care a ajuns la ideea de fenomen.

„(…) l'être d'un existant, *c'est précisément ce qu'il paraît. Ainsi parvenons-nous à* l'idée de phénomène, *telle qu'on peut la rencontrer, par exemple, dans la Phénoménologie de Husserl ou de Heidegger, le phénomène ou le relatif-absolu.*"[8]

Poziționarea presupunea ca Sartre să indice exact modul în care el îl vede pe Heidegger, și chiar face acest lucru, și chiar de la început, în "II. *Le phénomène d'être et l'être du phénomène*". Ceea ce mi-a atras de la început atenția este maniera de încadrare a lui Heidegger în ontico-ontologie, atunci când este vorba de modul de concepere a realității umane, iar această încadrare Sartre o justifică prin modul în care el, Sartre, înțelege trecerile cu care operează Heidegger. Dimensiunea compozită, ontico-ontologică a realității umane este conferită de putința depășirii fenomenului spre propria ființă. Dar aceasta este o încadrare generică. De aceea trecerea pe care, interogativ, o face Sartre spre singularitate, care este cazul limită al individualității, este o provocare pe care îmi propun să o deslușesc.

Mai întâi, fiind vorba de singularitate, Sartre identifică că trecerea spre esență este în limitele omogenului, este de la omogenitate la omogenitate. Iar acum, Sartre se provoacă cu întrebarea dacă și trecerea existentului în fenomenul ființei este o trecere ca depășire spre propria ființă.

„(…) *pour Heidegger, la réalité-humaine est* onticoontologique, *c'est-à-dire qu'elle peut toujours dépasser le* phénomène *vers son* être. *Mais le passage de l'objet singulier à l'essence est passage de l'homogène à l'homogène. En est-il de même du passage de* l'existant *au* phénomène d'être *? Dépasser* l'existant *vers* le phénomène d'être, *est ce bien le dépasser vers* son être (…) ?" [9]

Răspunsul la această întrebare presupunea expunerea manierei în care el, Sartre, vede relația

fenomen-esență, manieră care să permită evitarea unei posibile suprapuneri esență-ființă.

Fără să îi indice explicit pe cei de care se desparte, Sartre demontează modul mult prea frecvent de concepere a relației ca fiind una de incluziune: „(…) *l'essence n'est pas dans l'objet* (…)"[10]. Iar răspunsul lui Sartre nu este referitor la unde (nu este în și atunci unde este fiind trimiteri spațiale explicite la lume, monde) ci la ce este: „(…) *elle est le sens de l'objet, la raison de la série d'apparitions qui le dévoilent.*"[11]

Ne-ul spațial al esenței este cel prin care Sartre face trecerea, prin distincția esență-ființă, spre Ne-ul de principiu al Ființei. Ființa nu este calitate, ca atare nu este ceva de sesizat ("*Mais l'être n'est ni une qualité de l'objet saisissable parmi d'autres, ni un sens de l'objet.*")[12], ea nu este semnificație, ca atare nu este o destinație la care obiectul revine ca la o semnificație ("*L'objet ne renvoie pas à l'être comme à une signification…*")[13], ea nu este o prezență. Prezența ar presupune circumstanțierea spațială și temporală dar argumentul lui Sartre este altul, faptul că și absența relevă ființa (":*…il serait impossible, par exemple, de définir l'être comme une présence – puisque l'absence dévoile aussi l'être, puisque ne pas être là, c'est encore être*")[14].

Iar acum urmează o similitudine evidentă cu modul în care mi-am propus să înțelegem relația Idee-lucruri la Platon. Ca atare, ce nu este relația obiect-ființă? Sartre pornește dinspre obiect spre ființă.

Pentru relevanță, pornesc invers. Ființa nu este obiectul posesiei obiectului și nu este cea față de care obiectul are o relație de participare ("*L'objet ne possède pas l'être, et son existence n'est pas une participation à l'être…*")[15] Și, ca să iasă din șirul nu-urilor, Sartre elimină în final orice gen de relație obiect-ființă ("… *tout autre genre de relation.*")[16] Și atunci, rămâne ceva? Da, rămâne da-ul obiectului, care înseamnă doar maniera de definire a modului său de a fi ("*Il est, c'est la seule manière de définir sa façon d'être…*")[17], căci este în zadar să ne adresăm obiectului ca să prindem ființa ("*…il serait vain de s'adresser à l'objet pour appréhender son être.*").[18]

Ulterior m-am provocat cu următoarea întrebare: dacă, referindu-se la Heidegger, Sartre vorbește de o ontico-ontologie, nu ar trebui ca, în principiu, atunci când ne raportăm la ființă să avem în vedere trei planuri ale predicației, unul ontic, unul ontico-ontologic și unul ontologic, în fiecare predicatul fiind real dar sub un alt raport?

1. La nivel ontic ființa ființează și atât, în sine, independent și indiferent față de orice intervenție subiectivă. Este un subiect-predicat al propriei naturi naturale. 2. La nivel ontico-ontologic intervenim noi cu supoziția că modul în care concepem subiect-predicatul ființei este natural, adică chiar este adecvat naturii naturale a subiect-predicatului ființei.

3. Abia la nivel ontologic intervenția noastră depășește supoziționabilitatea și instituie o predicație logică, metafizică, fenomenologică în cazul lui Sartre, care, deși este reală, nu mai este naturală, și cu atât mai puțin natural naturală. Ea este doar a noastră pentru noi cu referire la ființă. Este o predicație conferită, atribuită întru inteligibilizarea ființei, întru prinderea ei în facultatea noastră de cunoaștere.

Mi-am propus să închei, nu definitiv ci în contextul a ceea ce iarăși mi-am propus anterior, cu lecturarea lui Sartre din perspectiva unui răspuns la întrebarea dacă ontologia lui fenomenologică este un temei istorico-filosofic pentru întemeierea Ne-ului ființei. Reținem cel puțin următoarele: fenomen, ființă, Platon, esențial, obiect, lucru, Kant, Heidegger. Lipsește existentul [hotărâtor în ontologia fenomenologică a lui Sartre, deoarece, după ce scapă de ceea ce în existent era presupus sau bănuit a fi interiorul (presupusa sau bănuita veritabilă natură sau realitate ascunsă a lucrului) și exteriorul (presupusa sau bănuita pojghiță superficială care ascunde interiorul), după ce scapă de ceea ce în existent erau presupuse sau bănuite a fi esența și aparența, etc., ceea ce rămâne este chiar existentul, purjat de toate dualismele (Sartre se situează deci în plan ontologic) care opun în existent și a fi și a părea, și potența și actul, dualisme pe care, meritul ei, gândirea modernă le-a suprimat, reducând existentul la seria aparițiilor care îl manifestă], a cărui ființă este, scrie Sartre, chiar ceea ce el pare].

Pare, fără a fi ceea ce pare, că Sartre ajunge la un nou dualism, ființă – existent. De fapt Sartre ajunge, după cum el însuși scrie, la ideea de fenomen, „(…) *cea pe care o putem întâlni, de exemplu, în fenomenologia lui Husserl sau a lui Heidegger* (…)"[19]. Nu și la Kant, ceea ce este foarte important pentru evitarea oricărei posibile confuzii atunci

➲

când Sartre scrie despre fenomenul de ființă și ființa fenomenului. De ce nu și la Kant? Deoarece, iar aceasta este prima consecință a teoriei fenomenului, „(...) *l'apparition ne renvoie pas à l'être comme le phénomène kantien au noumène*"[20]. De ce nu? „*Puisqu'il n'y a rien derrière elle – se referă la apariție, care, să nu uităm, în serie, manifestă însuși existentul - et qu'elle n'indique qu'elle-même (et la série totale des apparitions).*"[21]

Nici esența nu trebuie înțeleasă la Sartre în manieră kantiană, deși ea apare în schema sartriană. Și atunci, ce este esența? Este rațiunea seriei, este doar legătura aparițiilor, prin urmare ea însăși o apariție.

Și acum, de ce consider că existentul și ființa nu formează un dualism ci un platonism.

„(...) *l'être est le fondement* toujours présent *de l'existant, il est* partout *en lui et* nulle part (...)"[22]. Mereul prezent (toujours présent) este eternitatea (oricândul și nicîndul ființei din Ființă-existent)

sau netimpul, iar pretutindeni și nicăieri (partout *en lui et* nulle part) sau oriunde și niciunde sunt nespațiul ființei din Ființă-existent.

Până la urmă, m-am întrebat cum ajunge Sartre la ființă, la ființă și atât. Așa că am început, metodic (mă gândesc la Descartes și la maniera în care Sartre îi desființează conceptul de conștiință -substanță) să tot întreb și să tot răspund prin Sartre însuși.

1. Ce este existentul ?

Este seria aparițiilor care îl manifestă.

Răspunsul deschide două serii de întrebări, una relativă la apariție și una relativă la manifestare.

Să începem cu apariția.

2. Ce este apariția?

Nu am găsit un răspuns prin afirmație dar am găsit unul prin negație, și nu unul direct, nu unul care să ne spună ce nu este apariția ci unul care ne spune ceva mai interesant.

Apariția nu este susținută de vreun existent diferit de ea: ea are propria sa ființă.

3. Ce este prin urmare ființa apariției?

La Sartre nu găsim un algoritm strict al derivărilor, el pune, re-pune, vine și re-vine. De aceea, consider că răspunsul la această a 3-a întrebare derivă din cel la o altă întrebare:

4. Care este esența apariției?

Esența apariției este tocmai a apărea, adică o pozitivitate plină, care nu numai că nu se opune ființei ci îi este măsura. Ca atare, esența apariției este a apărea ca măsură a ființei.

Abia acum putem răspunde și la 3.

Am găsit un singur răspuns. Ființa apariției este ființa primă pe care o întâlnim în cercetările ontologice sartriene.

Trecerea de la apariție la manifestare înseamnă intrarea în teoria fenomenului, căci, dacă punem întrebarea

5. Ce este fenomenul?, răspunsul lui Sartre este: fenomenul este ceea ce se manifestă, fenomenul este în calitate de aparență, adică se indică pe fundamentul ființei. De aici două întrebări:

6. Ce este fenomenul de ființă? și

7. Ce este ființa fenomenului?

La 6. am găsit două răspunsuri, unul sintetic și unul analitic, ultimul angajând și conștiința.

Fenomenul de ființă este o apariție de ființă și fenomenul de ființă este sensul ființei existentului, în măsura în care acesta se dezvăluie conștiinței.

Angajarea conștiinței ne obligă ca, înainte să trecem la 7, să mai zăbovim la 6. și să vedem

Ce este conștiința ?, dacă substanță nu este.

Pentru că m-am referit la maniera în care Sartre desființează conceptul de conștiință -substanță, mă opresc doar la această opunere a lui Sartre față de Descartes.

Conștiința este o pură aparență (*c'est une pure apparence*) în sensul că, și aici schimb enunțul într-o variantă explicit afirmativă, există doar în măsura în care își apare (*elle n'existe que dans la mesure où elle s'apparaît*) este un vid total (*un vide total*) pentru că lumea întreagă este în afara ei (*puisque le monde entier est en dehors d'elle*) – trec și variantele originale și pentru a vedea cum, uneori, diferențele lingvistice sunt atât de mici; păcat de căderea în decădere a limbii franceze -, conștiința nu are nimic substanțial (*la conscience n'a rien de substantiel*).[23]

Angajarea conștiinței mai presupune ceva, ceva care apare tot printr-o negație.

„Conștiința *nu este un* mod aparte de cunoaștere, numit simț intern - văd aici o trimitere mai degrabă la Locke - *sau cunoaștere de sine*"[24]. Și atunci, ce este conștiința? Conștiința este dimensiune de ființă. Ce înseamnă aceasta? „*Aceasta înseamnă că trebuie să abandonăm primatul cunoașterii dacă vrem să fundamentăm cunoașterea însăși.*"[25]

Și atunci, cui aparține primatul? Tocmai fenomenului de ființă, care, „(...) *ca orice fenomen prim, este imediat dezvăluit conștiinței.*"[26]

Acum putem reveni la 7. Ce este ființa fenomenului?

Ființa fenomenului este ființa existentului care îmi apare.

Astfel ajungem la ceea ce mi-am propus, Ființa, Ființa și atât. Ca atare,

8. Ce este ființa?

Ca prim răspuns Sartre propune: Ființa este în sine. „*Dar dacă* ființa *este* în sine *aceasta înseamnă că ea nu trimite la sine, precum conștiința* (de) *sine:* ea *este* acest sine."[27]

Ce înseamnă aceasta?

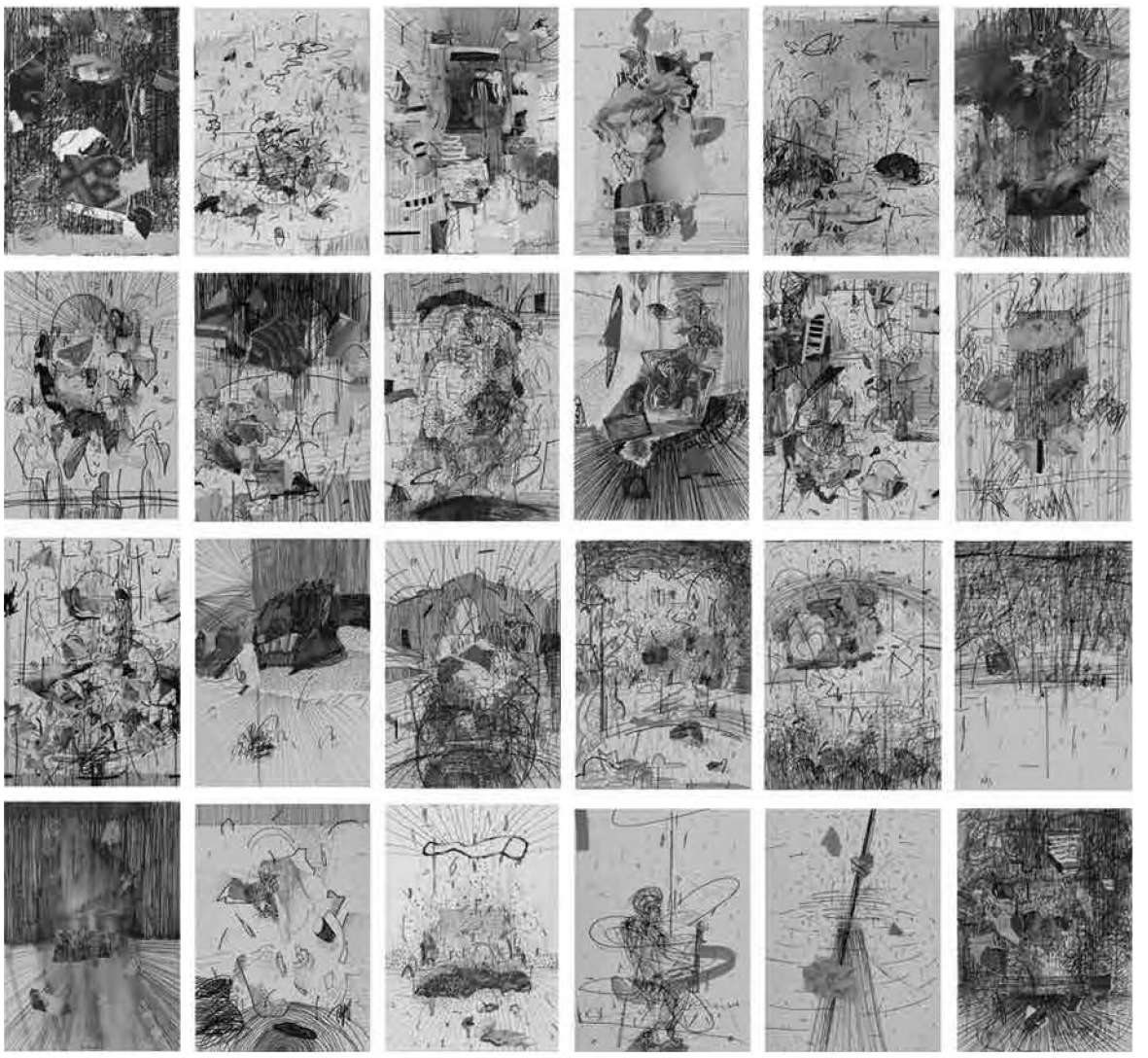
Înseamnă că ființa în sine, fiind însuși sinele, „(...) *nu are deloc un înăuntru care s-ar opune unui în afară.*"[28]

Și acum, momentul culminant. Fiind ea însăși la nesfârșit, Ființa scapă temporalității. ("*De ce point de vue (...) il échappe à la temporalité.*")[29]

Note

1 Dragomir A.,*Întrebare și răspuns' în „Crease banalități metafizice"*, București, Humanitas, 2004, p. 41
2 Blaga L., *Problema filosofică și problema științifică în Trilogia cunoașterii*, București, Humanitas, 2013, p. 49
3 Dragomir A, *op. cit.* p. 41
4 *ibidem*
5 *ibidem*, p. 40
6 Sartre J. P., *Lêtre et le néant*, Paris, édition Gallimard, 1943, p. 147
7 *ibidem*, p. 254
8 *ibidem*, p. 12
9 *ibidem*, p. 15
10 *ibidem*
11 *ibidem*
12 *ibidem*
13 *ibidem*
14 *ibidem*
15 *ibidem*
16 *ibidem*
17 *ibidem*
18 *ibidem*
19 *ibidem*, p. 12
20 *ibidem*, p. 14
21*ibidem*
22 *ibidem*
23 *ibidem*
24 *ibidem*
25 *ibidem*
26 *ibidem*
27 *ibidem*
28 *ibidem*
29 *ibidem*

■



Edith Torony

Schițe pentru *Junkyard Symphony* (2017), marker, creion, colaj, 24 x A4 cm

Filosofia pragmatismului reflexiv

Andrei Marga

Edith Torony — *Asphalt Nebula 1* (2012), fotografie digitală, f/2.8-1/200, 37 x 50 cm

Prima exigență ce-l întâmpină pe un autor de cărți este să fie clar în exprimare, după ce s-a lămurit asupra realității și a circumscris propria contribuție. Iar dacă exprimarea lui este pe o suprafață de probleme diverse, exigența ce urmează este să facă cât mai sesizabile conexiunile dintre rezolvările sale. Când este vorba de filosofie, nu doar conexiunile au importanță, ci și sistemul conturat.

Mulți cititori solicită explicitări mai directe în legătură cu sistematizarea pe care am pus-o sub numele de „pragmatism reflexiv". Caut, ca urmare, să satisfac, într-un spațiu rezonabil, exigențele amintite printr-o autoprezentare ce indică problemele majore pe care le-am abordat, soluțiile proprii și încadrarea printre curentele existente.

Filosofarea mea pleacă de la observația că astăzi pe scena culturii sunt în concurență mai multe modele de raționalitate – le numesc experimental-analitică, strategic-analitică, istorico-hermeneutică, comunicativ-argumentativă, individual-reprezentativă, reflexiv-critică. Ele provin din diferite domenii ale vieții – tehnologie, economie, organizări eficiente, aplicarea deciziei, conștiința istorică, morala, afirmarea de sine, emanciparea, contemplarea. Se gândește adesea luând în brațe un model și căutând derivarea celorlalte. Se vrea, bunăoară, inovație tehnologică unde este doar contemplație, știință cu ajutorul lirismului, organizare eficientă cu cunoștințe de istorie, democrație fără dezbatere, literatură generată de algoritmi și altele. Sunt de părere că fiecare model are legitimitatea sa, dar folosirea legitimă a fiecăruia este o problemă deschisă. În orice caz, derivarea „raționalităților" una din alta, în orice direcție, nu se susține din punct de vedere istoric și nu dă rezultate. Oamenii trăiesc de fapt precum le asumă împreună.

Teza mea este că aici este o chestiune de sens. Consider sensul drept categorie primordială a cunoașterii, acțiunii și reflecției și construiesc plecând de la sens răspunsul la întrebarea asupra rațiunii și tipurilor de raționalitate. Sensul îl identific pe terenul acțiunilor presupuse de reproducerea culturală și umană a vieții. Volumele de construcție filosofică pe care le-am publicat - *Raționalitate, comunicare, argumentare* (Dacia, Cluj-Napoca, 1991, 328 pagini, retipărită de Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2009); *Întoarcerea la sens. Filosofia pragmatismului reflexiv* (Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2015, 294 p.); *Pragmatismul reflexiv. Încercare de construcție filosofică* (Editura Compania, București, 2016, 354 p.); *Philosophy in a Changing Europe* (Editura Academiei Române, București, 2017, 306 p.); *Rațiune și voință de rațiune* (Editura Academiei Române, București, 2017, 324 p.) - desfășoară *în termeni de filosofie contemporană* această perspectivă ce leagă sensul, rațiunea și raționalitățile și le lămurește într-un mod nou.

Filosofia pe care am angajat-o se opune manifest relativismului *în numele* posibilității valorilor sigure (*Relativism and Its Consequences. Relativismul și consecințele sale*, Presa Universitară Clujeană, 2007, 350 p., ediția a doua), pe care le și identifică. Stabilirea sensului legitim al „raționalităților" diverse, ca manifestări ale rațiunii pe care oamenii o imprimă, sau nu, în desfășurarea vieții lor, este nucleul acestei filosofări.

Ca orice pragmatism, filosofia pe care o reprezint semnifică conceptele, propozițiile, teoriile luând în seamă consecințele lor în viața oamenilor. „Pragmatismul reflexiv" extinde, însă, lista acțiunilor ale căror consecințe compun semnificația conceptelor – care nu se reduc la cele monologice, ci sunt mai mult comunicative, și nici la cele asupra obiectelor, ci le cuprind și pe cele din spații precum viața în comunitate, organizarea aducătoare de succes a eforturilor, emanciparea de forțe exterioare, dobândirea demnității proprii, afirmarea de sine și altele. Această filosofie delimitează până la capăt sensul de semnificație și pune acțiunile presupuse de reproducerea culturală *și umană* a vieții sub controlul reflexivității. Viața în formele ei dezvoltate este fenomenalizare a reflecției.

În raport cu gândirea dizolvată într-o mulțime de teme ocazionale sau în predarea istoriei disciplinei revin explicit la sistematizare filosofică. Spre deosebire de orice dogmatism consider că acțiunile noastre ca oameni presupun alegeri între alternative mereu deschise, într-o istorie fără „sfârșit". În raport cu postmodernismul - răspândit astăzi ca trăirism, ludism *și convenționalism* - socotesc aceste alegeri capabile de justificare rațională. Mă desprind de orice istorism operând o reconstrucție ce pleacă de la date precise, dar ridică pretenții de universalitate. În ea își au locul individul și comunitatea, interioritatea și cursul lumii, soarta persoanei și imperativele istoriei, datele schimbătoare și constantele lumii.

Pun continuu ceea ce este în dependență de acțiuni, consider că acțiunile stau sub cupola reflecției raționale, iar rațiunea, cum spune Fichte, este una cu voința de rațiune. Mult clamata „criză a filosofiei" poate fi depășită doar elaborând filosofia timpului căruia îi aparținem. Iar filosofia la nivelul de astăzi nu mai este posibilă decât în forma reconstrucției, în dublu înțeles al cuvântului: ca reconstrucție (deci, identificare) a asumpțiilor tacite pe care le angajăm gândind și acționând și ca reconstrucție (așadar, „desfacere" și „reclădire") *a moștenirilor* filosofice, oricare ar fi ele, din perspectiva soluțiilor mai bune. Nici o filosofie din trecut nu mai face față vieții în lumea actuală *fără* trecere prin reconstrucție.

Filosofia „pragmatismului reflexiv" am consolidat-o cu studii de istoria filosofiei. Am elaborat o întinsă panoramă a filosofiei contemporane (*Introducere în filosofia contemporană*, Editura Compania, București, 2014, 656 p., ediția a treia), am monografiat filosofi de referință universală (*Filosofia lui Habermas*, Rao, București, 2017, 672 p., ediția a II-a; *Filosofia critică a „Școlii de la Frankfurt"*, Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2014, 380 p.) și am lămurit profilul filosofic al Americii clasice (*Reconstrucția pragmatică a filosofiei. Profilul Americii clasice*, Editura Academiei Române, București, 2016, 330 p., ediție dezvoltată și definitivă). Acestea au și servit ca reazem pentru construcție.

Studiile de istoria filosofiei le-am documentat la vârf. Ele abordează filosofii din perspectiva problemelor pe care acestea și le asumă și în vederea dezlegării la nivelul nevoilor de astăzi. Socotesc formele mai dezvoltate cheie pentru a înțelege formele simple și extrag din tradițiile modernității punctele de sprijin pentru înțelegerea cuprinzătoare a lumii. Teoria modernizării este, de aceea, crucială în sistematica mea filosofică.

Orice filosofie are nevoie de lămurirea metodologiei, căci orice adevăr contează împreună cu calea pe care s-a obținut. Această nevoie am satisfăcut-o promovând la nivelul actual ideea unei constelații de metode ce permit accesul la întreg, controlate de exigențele argumentării raționale, pe cât posibil factuale, a propozițiilor (*Introducere în metodologia și argumentarea filosofică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992, 194 p.). Metodologia folosită mi-a permis să arunc o privire în teritoriul

➲

ce intră încă anevoie în conștiința culturală – cel al postglobalizării (*După globalizare*, Meteor, București, 2018). Propozițiile teoretice rămân condiționate de metodologie, chiar dacă sunt mai mult decât precipitatul acesteia.

Orice filosofie are de satisfăcut întrebarea privind natura structurii logice a gândirii. Apăr ideea emergenței acțional-comunicative a structurii logice. Recuperez pe această bază logica în calitate de abordare a întemeierii propozițiilor – o privesc, adică, nu numai ca teorie a demonstrației, ci și ca teorie a argumentării, cu toate implicațiile ce decurg pe planul relațiilor dintre disciplinele ce examinează gândirea (*Argumentarea*, Editura Academiei Române, București, 2010, 303 p., ediția a doua). Am făcut din logică, în declinul cultural actual, un sprijin pentru restabilirea ierarhiei valorilor și din etica argumentării punctul de plecare al moralei.

Nu este filosofie realistă fără diagnoza societății existente și o teorie măcar schițată a societății în general. Filosoful poate face abstracție de societatea în care trăiește, printr-o recluziune mai mult sau mai puțin deliberată, dar datele și orizonturile acesteia i se impun, fie și inconștient. Ține de filosofare, ca încercare de a capta în termeni întregul, ca ele să fie explicitate pe cât posibil.

Am abordat criza societății moderne *(Crizele modernității târzii*, Editura Academiei Române, București, 2012, 226 p.; *Criza și după criză. Schimbarea lumii,* Editura Eikon, Cluj, 2012, 342 p. a treia ediție) și „cotitura culturală" a modernității (*Die kulturelle Wende. Philosophische Konsequenzen der Transformation*, Presa Universitară Clujeană, 2004, 610 p.) și am examinat diagnozele date societăților actuale (*Explorări în actualitate*, Editura Apostrof, Cluj, 1995, 187 p.; *Diagnoze: articole și eseuri*, Editura Eikon, Cluj, 2008, 550 p.). Am înaintat spre schița unei teorii proprii a societății *(Metanarativii actuali. Modernizare, dezvoltare, globalizare*, Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2015, 352 p) pentru a lămuri procese istorice ce afectează viețile oamenilor și acum. Analizez frecvent fenomene istorice ca rezultat al interacțiunii dintre economie, politică, putere, cultură, într-o geometrie mereu reconfigurată de contexte istorice. Diagnoza proprie a societății existente (*Societatea nesigură*, Editura Niculescu, București, 2016, 374 p.) am elaborat-o *în materia* dezbaterilor contemporane.

Generația căreia îi aparțin a fost chemată să elucideze situația și perspectivele Europei și să se pronunțe asupra unificării europene. Am acoperit această tematică (*Filosofia unificării europene*, EFES, Cluj- Napoca, 2003, 436 p., a treia ediție; *Philosophie der europäischen Einigung*, Presa Universitară Clujeană, 2009, 412 p.; *The Destiny of Europe*, Editura Academiei Române, București, 2011,496 p.; *Reflessioni italiane*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2011, 182 p.) în orizontul unificării europene în condițiile democratizării continue. Tehnocratismul, plutocrația în orice formă, dar și aventurile globaliste, naționalist-tradiționale, de orice culoare, le-am supus unei critici adâncite în favoarea unei democrații înțeleasă nu numai ca tehnică de alegere periodică a reprezentanților, ci și ca „formă de viață". Însăși dificultăților întâmpinate astăzi de democrație - reducerea dezbaterii publice la reclamă, ieșirea de sub control cetățenesc a deciziilor, slaba calificare a reprezentanților, ruperea democrației de meritocrație – le-am consacrat analize (*Guvernanță și guvernare. Un viraj al democrației?*, Editura Compania, București, 2014, 220 p.). Sunt pentru revenirea la democrație ancorată în principii.

Edith Torony — *Asphalt Nebula 2* (2012), fotografie digitală, f/2.8-1/200, 37 x 50 cm

Sursele istorice ale culturii europene le-am abordat în volume (*Emancipare, asimilare, disimilare,* Editura Hasefer, București, 2016, 440 p,) în care am pledat pentru a recunoaște în moștenirea de la Ierusalim nu doar sursa istorică a Europei, ci și o componentă a identității ei permanente. În triunghiul Ierusalim-Atena-Roma văd – spre deosebire de tentațiile recurente de a reduce unul sau altul dintre acești termeni la ceilalți doi – șansa unei înțelegeri profunde și fecunde a culturii europene. Istoria, dar și dificultățile regăsirii de sine și crizele Europei actuale, alimentează din plin, cu argumente, această optică.

Nu numai epoca actuală – cea a resurgenței religiei – ci și ponderea culturală dintotdeauna a religiei fac din religie o temă imperativă pentru cel care filosofează. Am abordat-o *în scrieri* multiple (*Religia în era globalizării*, Editura Academiei Române, București, 2014, 262 p., ediția a treia; *Absolutul astăzi. Teologia și filosofia lui Joseph Ratzinger*, Editura Meteor, București, 2017, 304 p., ediția a doua; *Frații mai mari. Întâlniri cu iudaismul*, Editura Hasefer, București,2009, 270 p.; *La Sortie du Relativisme,* Editura Limes, Cluj, 2008, 324 p., a doua ediție; *Philosophia et Theologia Hodie*, Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj, 2008, 580 p.). Mi-am asumat consecințe filosofice ale revenirii religiei în avanscena vieții publice și apăr - în opoziție cu reducerea cunoașterii la științele analitico-experimentale și cu desconsiderarea acestora din urmă în favoarea trăirilor de orice fel - teza paralelității demersurilor filosofiei și teologiei. Consider că sunt imperative ale zilelor noastre revenirea la privirea cunoașterii din punctul de vedere al întrebării privind posibilitatea disciplinelor și elaborarea unui tablou sincronizat al științelor.

Apăr folosirea cercetării istorice a lui Isus pentru înțelegerea profundă a creștinismului și configurarea unei noi relații dintre creștinism și iudaism. Religia are o sursă situată dincolo de datele istoriei și ale cunoașterii – o sursă existențială. Ea a făcut posibile libertățile și drepturile omului și științele moderne și este parte indispensabilă eforturilor de a imprima un sens reflectat în reproducerea culturală a vieții.

O filosofie suficient elaborată are de răspuns la întrebarea „*în ce lume trăim?*", căci orientarea în lume este misiunea dintotdeauna filosofiei. În sfera studiilor strategice am publicat *cărți* ce conțin analiza și caracterizarea lumii de azi (*Schimbarea lumii. Geopolitică, globalizare, cultură,* Editura Academiei Române, București, 2013, 256 p.; *Ascensiunea globală a Chinei*, Editura Niculescu, București, 2015, 262 p). Abordez „societatea mondială" din zilele noastre ca realitate controlată de o geometrie variabilă a supraputerilor și puterilor economice, politice, militare și culturale. Teza mea este că ne îndreptăm spre o ordine a lumii *(Ordinea viitoare a lumii*, Editura Niculescu, București, 2017, 470p.) în care, pe fondul globalizării, se petrece reafirmarea identităților - de la identitățile națiunilor, trecând prin identitățile instituțiilor, la identitățile persoanelor, cu toate implicațiile. Această viziune am argumentat-o (*Identitate națională și modernitate*, Libris, Brașov, 2018) printr-o investigare a dificultăților *întâmpinate de procesele de unificare actuale.*

Justiția este, alături de adevăr, valoare fundamentală a societăților în care trăim. În abordarea dreptului (*Justiția și valorile*, Ratio et Revelatio, Oradea, 2017, 230 p.) apăr ideea revenirii la considerarea dreptății *ca măsură a justiției și* concept conducător al acesteia, Statul de drept democratic, nu doar statul de drept, este orizontul meu de analiză. Inalienabilitatea libertăților și tripartiția puterilor statului sunt nucleul acestuia. Slăbirea normativității, ruperea legalității *de* legitimitate și independența justiției fără integritatea judecătorilor le-am considerat maladii ale sistemului judiciar. Pledez pentru reconstrucția acestui sistem plecând de la valoarea demnitatea umană.

Abordarea societății în care trăiește este o obligație tacită a filosofului demn de nume. Am căutat să spun lucrurilor pe nume prin analize distanțate de impresionismul și oportunismul ce însoțesc cvasipermanent dezbaterile interne (*România actuală. Diagnoză*, Editura Eikon, Cluj, 2011, 250 p.; *Philosophy in the Eastern Transition*, Editura Apostrof, Cluj. Napoca, 1995, 283 p. versiune extinsă; *Explorări în prezent*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014, 410 p.). Șansele României

sunt efective dacă se iese din modernizarea parcelară și mai mult episodică, din continua trădare a meritocrației și din tradiționala abandonare a țării de către intelectuali. Românii sunt aidoma celorlalți oameni, dar au șanse rare de a fi înțelept conduși. Soluțiile la problemele românești sunt în mâna românilor. Ele țin de un viitor ce aduce modificarea „fondului" și democratizarea.

În filosofia educației apăr recuplarea instrucției cu formarea și revenirea la formare (Bildung) în universități (*Universitatea în tranziție*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 1996, 209 p.; *University Reform Today*, Presa Universitară Clujeană, 2005, 450 p., a patra ediție; *Bildung und Modernisierung*, Presa Universitară Clujeană, 2005, 364 p., a treia ediție). Am urmărit corectarea postmodernismului actual prin așezarea educației pe tripticul „competențe", „abilități de bază (basics)" și „educația pentru valori" și o organizare instituțională a educației recunoscând rolul decisiv al profesorului și al autonomia lui profesională. Am promovat conceptul unei universități humboldtiene reflexive (*Challenges, Values and Vision. The University of the 21st* Century, Presa Universitară Clujeană, 2011, p.476) și absorbirea noii constelații a științelor și a tehnologiilor actuale de cercetare într-o concepere a universității ce-i reconfirmă angajamentul cultural și civic (*Universitatea veritabilă*, Editura Academiei Române, București, 2015, 222 p.). În numele unei reforme de inspirație modernă (*Reforma modernă a educației*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2017, 372 p.) m-am opus elementarismului, dar și fragmentarismului pedagogic ce au asaltat continuu scena ultimelor decenii.

Am aplicat, prin forța lucrurilor, optica filosofiei proprii, „pragmatismul reflexiv", în programe reformatoare pe care le-am pus în lucru în rolurile publice pe care le-am îndeplinit. Am înțeles, în contextul istoric dat, rolurile publice ca imperative de reformare a instituțiilor spre a le normaliza și le face competitive.

Ca rector am reconstruit o instituție – Universitatea clujeană - și am adus-o la cea mai înaltă dezvoltare din istoria ei de până acum și la nivelul competitiv al timpului. Acestea prin alimentarea din tradiții moderne de cercetare științifică și de organizare lăuntrică, pe baza libertății academice, autonomiei universitare și folosirii limbii materne în educație (*Anii inovării. Reforma Universității clujene 1993-2012*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2014, 250 p.; *După cincisprezece ani. Fifteen Years after 1998-2004 și 2008-2012*, Presa Universitară Cluj, 2011, 229 p.; *Profilul și reforma Universității clujene. Discursuri rectorale*, Presa Universitară Clujeană, 2011, 480 p., a treia ediție; *Academic Reform. A Case Study*, Presa Universitară Clujeană, 1997, 100 p). Soluția organizării universitare în profil multicultural, pe care am elaborat-o și aplicat-o, era o consecință.

Ca ministru al educației naționale am condus reforma de trecere de la socialismul răsăritean la educația societății deschise (*Anii reformei 1997-2000*, EFES, Cluj-Napoca, 2007, 570 p., a doua ediție). Această reformă a și permis, de altfel, încheierea negocierilor de aderare la Uniunea Europeană deja în mai 2000. A fost primul capitol de negociere închis cu succes de România. „Reforma comprehensivă" a educației a făcut posibili pași ulteriori ai educației naționale, care rămân încă de întreprins. M-am pronunțat pentru a lua *Declarația de la Bologna* (1999) ca strategie, nu drept nouă concepție asupra educației, ca o cale spre compatibilizare și competitivitate, nu ca viziune. Am propus legarea celor două ținte într-una mai cuprinzătoare – sporirea impactului universității în societate.

Ca lider de partid am optat pentru valorificarea experiențelor de democratizare din istoria României, dar și pentru considerarea lucidă a schimbărilor ce au avut loc în societatea românească (*Ieșirea din trecut. Documente și reflecții*, Editura Alma Mater, Cluj, 2002, 264p.). Istoria poate fi bun sfătuitor, dar nu dă rezultate dacă este singurul. Nu se poate acționa cu succes în viața politică rămânând cu fața întoarsă spre trecut – oricare ar fi acesta. Părăsirii opticii ancorată în principii i-am preferat retragerea din politică.

Ca ministru al afacerilor externe am argumentat, prin apel la *Constituție,* pentru înlocuirea politicii externe unipersonale cu o abordare pluralistă și comunicativă. Am pledat pentru mărirea avantajelor extrase de România din apartenența la UE și NATO și pentru relansarea de cooperări cu parteneri tradiționali. Am conceput politica externă a țării pentru condițiile „lumii în schimbare" (*România într-o lume în schimbare. Interviurile lui Romeo Couți cu Andrei Marga*, Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2013, 242 p.), ale cărei semne le întâlnim pretutindeni. Am lansat tema reorganizării ministerului și a diplomației pe criterii de randament și de merit, pe baza înnoirii personalului prin concursuri desfășurate sub control public și proiectul unei infrastructuri noi.

Ca președinte de institut cultural de talie națională mi-am asumat observațiile multor concetățeni că unele activități au caracter sectar, că eficiența cheltuirii banilor este scăzută, că personalul este recrutat parte securistic, parte nepotistic, că se plătesc acțiuni pentru care alte țări nu-și cheltuie resursele. Am semnalat că, în pofida acțiunilor de până atunci, prestigiul culturii române nu a crescut semnificativ și am lărgit, pe un program nou (*Sincronizarea culturii române. Un proiect*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2013, 268 p.), acțiunile în toate direcțiile: tematic – dinspre literatură spre diferite domenii ale culturii, inclusiv științele; organizatoric – deschizând oportunități pentru ca o mai mare parte a concetățenilor să beneficieze de prezentări externe; instituțional – creând un nou cadru pentru prezența externă a culturii române; *și în selecția* personalului specializat – trecând la concursuri supravegheate public pentru ocuparea posturilor. Am propus un „concept comprehensiv al culturii" – capabil să includă o gamă largă de activități, de la literatură, muzică, arte plastice și film, trecând prin performanțele instituțiilor și educației, la filosofie, teologie, științe și inovații tehnologice, și apt să dea seama mai cuprinzător de cultura română.

Ca cel mai ales rector român în organisme internaționale și ca membru al unor comisii, consilii, organisme de decizie, m-am îngrijit mai întâi de învățat. Asigurarea instrumentelor de comunicare – de pildă, folosirea curentă în vorbire și lecturi a limbilor germană, engleză, franceză, italiană – a avut prioritate. Am învățat, prin lecturi intense, cooperări benefice și participări la proiecte inovative, *până la a putea formula o opinie și, în cele din* urmă, o concepție bazată pe cunoaștere actualizată și *în stare să exprime nevoi și experiențe ale instituției și țării pe care o reprezentam. În provincie ești mai liber* să-ți folosești timpul, dar de provincialism, în orice formă, m-am ferit continuu, cu orice preț.

Ca profesor, am pledat constant pentru asumarea răspunderii. Lipsa răspunderii pentru ceea ce se face - și, deopotrivă, pentru ceea ce nu se face, dar poate fi și ar trebui făcut - mi s-a părut grava carență morală și civică a epocii.

Nu a fost scop să scriu mult. Obsesia nu este a operei. Ceea ce s-a adunat sub numele meu este și efectul implicării constante în dezbaterea publică a epocii și al preocupării de a afirma o abordare coerentă pe un teren ocupat de amatorism. De aici vin și retipăririle de cărți, capitole, articole, conferințe.

Ceea ce m-a preocupat a fost însă caracterul sistematic al gândirii. Am resimțit ca o răspundere articularea unei abordări filosofice cât mai rezistentă la critici. Era, de altfel, obligația mea odată cu asumarea filosofării nu numai ca interes și pasiune, ci și ca profesie.

■

Edith Torony — *Asphalt Nebula 3* (2012), fotografie digitală, f/2.8-1/200, 37 x 50 cm

Consideraţii blagiene

Mircea Moţ

S-a afirmat în ultimul timp că poezia lui Lucian Blaga, dintre toţi poeţii noştri interbelici „cel puţin aparent, cel mai inactual", nu pare „să mai ademenească pe cineva", după cum nici nu pare să influenţeze poezia actuală. Constatarea unui tânăr poet şi eseist nu presupune, firește, şi o judecată de valoare asupra liricii blagiene. Această lipsă de „ademenire" este explicabilă în primul rând prin atitudinea lui Blaga faţă de poezie, poetul refuzând detaşarea faţă de propriul univers şi prezenţa programatică a ludicului.

În contextul modernităţii poetice interbelice, Blaga ocupă un loc aparte, diferit oarecum de un Arghezi (cel al poeziei ca meşteşug şi al demitizării actului poetic pînă la asimilarea acestuia cu nişte „cuvinte potrivite" ori al urâtului de sorginte baudelairiană), dar şi de Ion Barbu, cu atenţia concentrată asupra expresiei, dusă până la ermetism, ori cu pasta groasă a baladescului şi balcanicului. Lucian Blaga se intersectează cu poeţii menţionaţi în profunzimea ce le este definitorie şi în tensiunea ideatică ce se consumă în orizontul metafizic al creaţiei lor, dar şi în conştiinţa actului creator, concretizat, ca şi la ceilalţi, într-un cunoscut poem, publicat în 1919, ce trece pe bună dreptate drept „ars poetica". Faptul că lirismul lui Blaga nu a influenţat hotărâtor poezia românească de ultim ceas, cum au făcut-o până la un anumit punct ceilalţi doi, nu înseamnă că poetul din Lancrăm contează mai puţin în contextul modernităţii şi al contemporaneităţii, dimpotrivă. Unul dintre cei mai avizaţi exegeţi ai poeziei blagiene şi un admirabil critic de poezie, Ion Pop, a remarcat faptul că la autorul *Poemelor luminii* o serie de constante ale poeziei tradiţionaliste „vor fi remodelate în noile tipare ale substanţei expresioniste şi proiectate într-un orizont esenţializat, degajat de determinările strict istorice şi sociale, atât de vizibile la poeţii «tradiţiei»". Poetul stilizează în ultimă instanţă „figurile *spaţiului imaginar* corespondent şi *ipostazele eului liric* care se raportează la el". Mai mult, subliniază criticul, Lucian Blaga are în vedere un univers armonios, „privit la modul (neo)romantic ca un întreg rotund".

În această situaţie, evidenta modernitate a poetului ţine (şi) de un subtil dialog cu toposuri lirice uşor de recunoscut, poetul transcriindu-le subtil într-un limbaj programatic discursiv de multe ori sau abordându-le lucid, într-o ecuaţie atent elaborată. Actul poetic se consumă evident la Blaga în limitele poeziei înseşi şi din acest punct de vedere, transcriind experienţe poetice mai vechi, demersul poetic este marcat la Blaga de un mod aparte de a fi livresc.

Ceea ce reţine atenţia în legătură cu lirismul blagian este într-adevăr un ostentativ refuz al „suprafeţei" realităţii, al circumstanţelor, sociale sau istorice, după cum s-a remarcat de altfel, al oraşului în ultimă instanţă, pe care poezia modernistă nu l-a ocolit, dimpotrivă. Aproape eminescian, amintind poezia ce plasează poetul în alt spaţiu decît acela real, în „sfintele lunci", în imediata apropiere a păsărilor ca sugestie a înălţării şi a cântecului, Blaga se sustrage spaţiului concret, rezervându-şi unul imaginar, consacrat printr-o întreagă experienţă a poeziei: „Semne-ar fi că locuiesc undeva/ la oraş, într-o stradă/ cu nume de haiduc de baladă./ Dar nu sălăşluiesc la oraş,/ m-ar blestema pârâul şi pomul./ Felul meu dezminte zvonul.//S -ar spune că lăcaşul îmi este/ într-un sat cu streşini de paie, /cu nume de veche poveste./ Dar nu locuiesc la sat şi-n nici o odaie./ Locuiesc într-un cântec de pasăre" (*Lăcaş*).

Când apare totuşi, spaţiul citadin se confundă cu un „oraş vechi", ţinând de un spaţiu mitic, accesibil fiinţelor somnului, din alt tărâm: „Subt porţi fiinţele somnului/intră - câni roşii şi griji./ Pe uliţi - subţire şi-naltă/ploaia umblă pe cataligi.// Vânt vechi şi lung între ziduri/mai scutură luturi şi fier./ Mari semeni de altădată o clipă s-arată şi pier" (*Oraş vechi*). Clujul contează ca trecut al întemeierii mitice: „Ce te miri că-n Cluj, prin soc şi nuc,/ Mierla fluieră ca un haiduc?/ Pune mierla-n glas şi cânt ce ştie./ Fost-a Clujul scaun de domnie.// Unde-i caldarâm, erau livezi./ Lucruri fost-au, unde umbre vezi. Fost-a Clujul scaun de domnie/Mierla fluieră în vânt ce ştie (*Balada mierlei*). Nu Sibiul stă în atenţia poetului, ci *luncile,* un spaţiu unde efemerul este contemporan mitului: „Vulturul ce roteşte sus/ va fi atunci de mult apus.// Lângă Sibiu, lângă Sibiu, prin lunci/ numai stejarii vor mai fi şi atunci.// Mai aminti-mă-va un trecător/ vreunui străin, sub ceasul lor?// Nu cred să mă vestească cineva/căci basmul ar începe-aşa:// Pe-aici umblă şi el şi se-ntorcea mereu,/contimporan cu fluturii, cu Dumnezeu. (*Cântec pentru anul 2000).* Prezent în poezia lui Blaga, după ce fusese supralicitat de tradiţionalişti şi ocolit cu ostentaţie de moderniști, satul contează în primul rând, cum s-a spus de altfel, ca o idee: „Sat al meu, ce porţi în nume/sunetele lacrimei,/ la chemări adânci de mume/ în cea noapte te-am ales/ ca prag de lume/ şi potecă patimei.// Spre tine cine m-a-ndrumat/ din străfund de veac, în tine cine m-a chemat/ fie binecuvântat,/ sat de lacrimi fără leac" (*9 mai 1985*). Sau: „Copilo, pune-ţi mânile pe genunchii mei./ Eu cred că veşnicia s-a născut la sat. Aici orice gând e mai încet,/ şi inima-ţi zvâcneşte mai rar,/ ca şi cum nu ţi-ar bate în piept,/ ci adânc în pământ undeva./ Aici se vindecă setea de mântuire/ şi dacă ţi-ai sângerat picioarele/ te aşezi pe un podmol de lut.// Uite, e seară./ Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi,/ ca un miros sfios de iarbă tăiată,/ ca o cădere de fum din streşini de paie,/ ca un joc de iezi pe morminte înalte" (*Sufletul satului).* În general, realitatea concretă, de suprafaţă, este pentru Lucian Blaga un spaţiu al *veştilor*, al noutăţii şi al evenimentului, totul sub semnul intunericului („întunecate"), din moment ce sunt asociate evanescenţei: „Cocoşi apocaliptici tot strigă, tot strigă din sate româneşti. Fântânile nopţii deschid ochii şi-ascultă/întunecatele veşti" (*Peisaj transcedental*). La Blaga se stabileşte o relaţie semnificativă între *veste*, semn al efemerului, al accidentalului, al noutăţii, al devenirii cu alte cuvinte, şi *poveste* ca tipar sever al lumii: „Şi unde duce mersul nu mai ştim. / Lumini şi umbre sunt, ca de poveste. / Răsună a-nceput. De când venim? O ceaţă se destramă ca o veste" (*Poveste*). „Mutarea" semnificativă a materiei şi a *veştii* în *poveste* se insinuează subtil în imaginarul blagian: „Voi-va să mute-n povestea/ de sus — materia toată şi vestea?/ Nimic, vai, din toate acestea" (*Îngerul lumii*). Sau :„Scuturaţi-vă

Edith Torony *Self portrait*, fotografie digitală

de pământ/şi plecaţi,/ căci iată — aci vinul nebun al vieţii s-a scurs în scrum, dar orice alt drum duce în poveste, /în marea, marea poveste" *(Semne*).

Blaga stabileşte un dialog cu romanticul Eminescu sub semnul somnului care, la poetul *Luceafărului* devine modalitatea recuperării „patriei originare" şi a regăsirii limbajului prin care poate să comunice cu un cosmos căruia el i-a devenit consubstanţial. Elementele cosmice, luceferii vor „zâmbi" iar, sugestie că s-a reluat dialogul întrerupt după căderea individului in condiţia efemeră şi vulnerabilă, de „rătăcitor" în lume, cum este definit în *Revedere.* Prin moartea-somn (somnul devenind sinonimul morţii pentru ceilaţi, ce fiinţează inautentic în lume), individul dobândeşte mai ales capacitatea de a-şi aminti originea, începutul. La Blaga, acelaşi motiv al somnului este prezent sub semnul lucidităţii moderne, rece ca o ecuaţie ce transcrie în ultimă instanţă o experienţă revelatoare. Somnul înseamnă pentru Blaga retragere din lume, comparaţia cu acvaticul accentuând nostalgia începuturilor şi a condiţiei de nenăscut: „Noapte întreagă. Dănţuiesc stele în iarbă./Se retrag în pădure şi-n peşteri potecile,/gornicul nu mai vorbeşte./Buhe sure s-aşază ca urne pe brazi./În întunericul fără de martori/ se liniştesc păsări, sânge, ţară/şi aventuri în cari veşnic recazi./Dăinuie un suflet în adieri,/fără azi, fără ieri./Cu zvonuri surde prin arbori/se ridică veacuri fierbinţi./În somn sângele meu ca un val/ se trage din mine/înapoi în părinţi.

Dialogul lui Blaga cu tradiţia contează sub semnul unui anumite înţelegeri a poeziei înseşi. În subtilul eseu *Eminescu în universul liric al lui Blaga*, inclus în volumul despre universul liric blagian, Ion Pop urmăreşte dialogul lui Blaga cu poezia romantică a lui Eminescu, concluzia fiind că poetul de la Lancrăm aparţine „altei epoci", desăvârşindu-şi actul creator în orizontul altor „neliniştite zodii". Ceea ce reţine criticul privind legătura lui Blaga cu poezia eminesciană este definitoriu nu doar pentru autorul *Poemelor luminii*, ci pentru poezie în general: filonul eminescian „se prelungeşte (...) în straturi mai de suprafaţă sau, de cele mai multe ori, de adâncime, aparţinând acelei «matrici stilistice» pe care filosoful culturii s-a străduit s-o aproximeze".

■

Mineralia minții

Oana Pughineanu

O gură celebră spunea, nu demult, „trăim în România și asta ne ocupă tot timpul". „Dar să vedeți cum e la Cluj", îmi vine să replic. In the Heart of Transylvania lucruri ciudate, diavolești, de genul celor care sunt dar nu există sau există dar nu sunt se înmulțesc mai ceva decât pâinea și peștele. Marele oraș antreprenorial, care oferă investitorilor bugăt spectacole de focuri de artificii încă înainte de aterizare (Pata Rât se aprinde tot mai des pentru plăcerea vizuală a clienților Wizz) nu se lasă mai prejos nici în câmpul cultural. Aici, Clujul ține fruntea trendurilor occidentale, sau mai bine spus a unicului trend care bântuie stafia Europei (și nu numai) de când partea bună a lumii își duce zilele în „societatea de consum". În această binecuvântată societate, după cum se știe, „inutilul devine util", și nu e vorba doar de a-i face pe bieții indivizi să muncească în jugul consumului de status sau al consumului experiențial și individualizant (mai dificil de susținut în țările în curs de dezvoltare), ci de a-i face să simtă din plin, sau la puterea a doua, o formă de inutilitate artistică care se ia cu succes la trântă și burhezul frumos fără concept și avangardistul *epater le bourgeois*. Un oraș incapabil să producă doze obscene de util inutil sau inutil util nu este demn de eticheta „smart" la care se adaugă într-o clipită „în mișcare" și „creativ". Celebra „posibilitate investiție", nici nu mai merită amintită, căci ea, alături de spațiu și timp a devenit o categorie internă de reprezentare a cetățenilor îmbătați în propria virtualitate antreprenorială.

Înscrisă în trendul de care vorbim a fost și Expoziția *Mineralia* (27-29 aprilie), Cluj, Muzeul Etnografic. Ochiul celui care privește afișul e furat de exponatul care se presupune că e reprezentativ. Sub titlu se poate citi specificația „Cristale și bijuterii". Unui naiv (sau să-i spunem om de bună credință?) nici specificația nici durata scurtă a expoziției nu i-ar stârni vreo suspiciune. Naivul nostru renunță la atracția Grădinii Botanice și coboară blând, ușor grăbit, spre muzeu ca să nu cumva să piardă ultima zi. Plătește biletul plus taxa foto (!) după care face pasul decisiv. Intră în unica încăpere Mineralia și cât vede cu ochii, conurile și bastonașele i se lovesc abrupt de „târgul de antichități" de la iulius mall, dar într-o variantă mult mai sărăcăcioasă și, la o adică, și mult mai puțin etnografică. În fond, la mall, sunt nu doar mult mai multe minerale, ci și mult mai multe ii de „admirat". Nedumerit, naivul face pasul decisiv îndărăt și le întreabă pe doamnele cu ecuson „unde e expoziția"? Puțin șocate (?), speriate (?) doamnele răspund „păi cum unde? Aici e expoziția. Aceasta e expoziția". Naivul, deja iritat, răspunde: „Da de unde! Aici e holul de la mall dar băgat la apă și cu intrare". Fie că se așteptau sau nu la o astfel de replică doamnele aruncă asul din mânecă, răspunsul panaceu care ar trebui să închidă concomitent gura și circuitul dintre sinapsele oricui: „E expoziție cu vânzare!" Naivul nostru nu se lasă bătut și continuă „Expoziție în vânzare, doriți să spuneți. Nu? Dacă ar fi o expoziție cu vânzare, s-ar presupune totuși existența a două lucruri: obiectele din expoziție și obiectele de vânzare". Pare un dialog scos din „Căldură mare", cu diferența că absurdul comic și neliniștitor caragialesc a devenit cotidian și deja integrat perfect în simțul comun obișnuit cu o piață atât de diversificată a simulacrelor. Nu știm din ce timpuri și spații revolute a picat naivul nostru la Muzeul Etnografic. Poate e un călător în timp, din trecut, obișnuit cel puțin cu linia de demarcație între expoziție și book/ghift shop. Cu siguranță Muzeul Etnografic este în avangarda transformărilor spațiilor culturale. Multe muzee își propun să devină amusment parks, cinemaruri 3,4,7...500D, dar Muzeul Etnografic a făcut saltul cel mai curajos: dorind să salveze timpul vizitatorilor și chinul selfieurilor cu exponatele-vedetă (oare care era Mona Lisa mineralelor?) expoziția a devenit direct ghift shop. La ieșire orice vizitator poate declara că a împușcat doi-trei iepuri deodată (a bifat cultura, a bifat consumul și, după caz, timpul de calitate cu familia). Dacă s-ar putea bifa și orele de birou, atât eu cât și naivul călător în timp, ne-am abandona orice nemulțumiri și cârcoteli devenind adulatori etenri ai artei contemporane de a produce expoziții/experiențe pe bandă.

Pe lângă trendul producerii celor care există fără să fie sau invers, Muzeul Etnografic se înscrie vârtos și pe linia „transfigurării banalului" care se extinde la scară planetară, ieșind din sfera artei și a spațiilor culturale, devenind un soi de imperativ universal. Nu mai e vorba așa cum au arătat celebri critici de a lua pisoarul din casă sau de pe stradă și de a-l „muzeifica", deci „transfigura". Acum, tot ceea ce înconjoară pisoarul este „transfigurat", introdus într-o ambință reproductibilă la infinit. Ați ghicit, ambianța mall/ikea/librărie-cafenea/living cu bar. Astfel când individul iese din casă (propria copie ikea)/mall și merge la muzeu, când deschide ușa se regăsește tot la el acasă/mall. Un hocus-pocus care cu siguranță produce invidie tuturor cercetătorilor în domeniul teleportării. Mișcarea amplă pe loc este semnul distinctiv al felului în care arta/muzeul contemporan ține să demonteze linia de demarcație artă/viață, devenită acum productiv/neproductiv. Eșecul și excluderea din rețea este soarta tuturor celor care nu pot reproduce Ambianța, marketplaceul culturalizării.

Cu aceasta, muzeul Etnografic s-a înscris cu succes în al treilea trend care a cuprins spațiile culturale, cel al unui limbaj universal al locurilor comune. Ambianța nu funcționează dacă este întreruptă de devieri abrupte. Ambianța este o nouă cabală a emoticoanelor. Ea împlinește utopia unui limbaj universal și comprehensibil. Nu are importanță dacă în loc de mineralele brute vezi cercei și coliere sau dacă în loc de salina de la Turda vezi un luna park sărăcăcios. Importnat e ca lucrurile să devină recgniscibile, orientative, ca un McDonald's într-o țară a cărei limbă îți este total necunoscută. GPS-ul lucrurilor recognoscibile transformă teritoriul în hartă, și nimeni nu mai are nevoie de plăcuțe explicative sau ghizi. „Cabala, în care problema turnului Babel și a naturii limbajului este analizată insistent, menționează o zi a izbăvirii în care traducerea nu va mai fi necesară. Atunci toate limbile omenești vor fi revenit la existența transparentă a graiului primar, folosit de Dumnezeu și Adam. [...] Dar Cabala menționează și o posibilitate mai ezoterică: presupunerea, neîndoios eretică, după care va veni o zi când traducerea nu va mai fi intuilă, ci și de neconceput. Cuvintele se vor ridica împotriva omului. Ele se vor scutura de robia sensurilor. Ele «vor deveni ele însele, asemeni unor pietre moarte în gurile noastre». În ambele cazuri, bărbații și femeile vor fi scăpat pentru totdeauna de povara și splendoarea prăbușirii turnului Babel. Ne întrebăm atunci: care tăcere va fi mai adâncă?" (Rudolf Stiner). În societatea de consum există o concurență acerbă pentru producerea semnelor care nu mai au nevoie de traducere, semne care cresc „ratingul", „vizibilitatea". Semne gata digerate care stau asemeni unor pietre moarte în gurile noaste. Cât de adâncă va fi tăcerea în viitorul nepopulat de călătorii din trecut veniți din Turnul lui Babel? Cât de adâncă e tăcerea lucrurilor care sunt Una, sunt Ambianța? Imposibil de aflat. Cine să mai mărturisească? ■

Edith Torony — *Asphalt Nebula 4* (2012), fotografie digitală, f/2.8-1/200, 37 x 50 cm

Bătaia de inimă a liniștii

Andrea Maria Keller (Elveția)

Andrea Maria Keller s-a născut și a crescut în Appenzell. A studiat filosofie la Universitatea din Fribourg. Trăiește ca poetă liber profesionistă și lector în Berna. Dintre volumele publicate amintim *Aterizare interioară* (Nimrod-Verlag, Zürich, 1999), *Țara meandrelor* (Edition Howeg, Appenzell, 2014). A beneficiat de burse de creație naționale și internaționale. Laureată a premiului pentru poezie, Bodensee (2006).

trunchi

știe trunchiul unde încetează
să mai fie trunchi
unde devine rădăcină
și pământ
unde devine creangă
ramură și frunză
și floare
umbră
lumină și tot

știi tu
unde încetezi
a mai fi tu

(la serenada...)

la serenada
mierlei arta zborului
de rîndunică – așa ușoară
ar putea fi viața – de mi-aș afla
propriul loc de aterizare

(oare unde...)

oare unde
s-ar duce
viața
dacă i s-ar da
voie

memo

picioarele cînd te ridici
să le înrădăcinezi în bogăția solului

cu propria respirație
să te mărunțești

în scenariul vieții
să citești printre rînduri

să nu te lași înșelat
de fapte consumate

să înveți
orb să deslușești întunericul

să descîlcești
tu însuți intrigile

noaptea
să te scufunzi în marea stelelor

să descoperi firul visului

Andrea Maria Keller

și să arunci ancora
în univers

noiembrie

de unde vine brusc toată ploaia aici

de zile atîrnă rufele
pe funia de sub acoperiș
și tot nu se vor usca

veseli doar trandafirii
și copilașul

merge exultînd
prin bălțoace
poartă mîndru
umbrela prea mare
se strîmbă și scoate limba
spre cerul cenușiu
și se lasă
gîdilat de stropii mătăsoși

se bucură
că streașina e o cascadă
că pietrele
se rostogolesc din locul lor
și ca niște vaporașe
alunecă în șanțurile străzilor

de unde vine brusc toată ploaia aici

îmi doresc
două zile luminoase
zile
ale căror culori
de dimineață de amiază
de seară să nu fie doar
umbririle nopții

zile cu miros de frunziș
cu atingerile blînde ale
zileidevarăcaofemeieînvîrstă
foșnind sub picioare

Edith Torony

Junkyard Symphony XIX, acrylic și spray pe pânză, 150 x 200 cm

zile
cînd ultimii trandafiri
își mai înalță o dată capetele
și fără a mînia
întinsul cer atîrnat deasupra
înfloresc senin
cu frunze aspre
în albastrul infinit

plimbaredetoamnă

în nări
mirosul
fruzișului umed

cloncăne solul
la fiecare pas

în apropiere
glisează
bătaia de clopote
a unei biserici

un altul urmărește
melancolic
ezitant
și el

sunet în sunet
lumea
în ceață
un drum
e un drum

nimic nu arată
calea
de unde am venit
și încotro merg

încet
pas cu pas

fără voie
îmi las picioarele
să cutreiere

ah să fi putut
cădea
precum
ploaia
ca și cum nimic nu ar fi
decît –
încremenire

în toate

poezii cresc

poezii cresc
pe nisip
așteaptă cu speranță
pînă ce cade un strop de ploaie
înfloresc după omieșiuna de nopți
în culori proaspete
asemenea florilor din deșert

poezii cresc
pe gunoaie
clar și luminos
din solul întunecos
și nu le pasă
de miasme

poezii cresc
în poieni
în crăpăturile zidurilor
pe balastiere
în șanțurile străzilor
în toate locurile
banale
pe care le treci cu vederea

poezii cresc
ca buruienile
așa numite
pentru că nimeni
nu știe
de ce
nu mai sînt plivite

poezii cresc

și cad
rar
din cer

din cînd în cînd
le descoperă cineva
încearcă
să le descifreze
și precaut
pe hîrtie
să le tălmăcească

trei dorințe

în ochi
o bobiță albastră

cu soarele un cuvînt
în timp ce piatra
se rostogolește încă o dată de pe munte

în vîrtejul lucrurilor
bătaia de inimă a liniștii

(din volumul *Țarameandrelor*, Edition Howeg, 2014)

Traducerea din limba germană de
Radu Țuculescu

■

Edith Torony

Black Sea (2016), slit-scan, fotografie digitală, 39 x 70 cm

Text scenic și abordări muzicale. Teatrul lui Carmelo Bene (I)

Alba Simina Stanciu

Carmelo Bene

Figură „ignorată" în studiile de spectacologie din zona est-europeană, dar un pilon solid în teatrul și cinematografia experimentală italiană, Carmelo Bene apare într-un context al teatrului european aflat în pline avangarde și reforme creative. Face parte dintr-o generație foarte agresivă din punct de vedere artistic, promovând un teatru ca poziție „contra" oricărei tradiții sau tehnici, atât a spectacolului tradițional cât mai ales a artei actorului. Limbajul său teatral este influențat de cele mai nonconformiste idei din cinematografia experimentală italiană a anilor '70 (în care este implicat), pe care le transferă în perimetrul scenei, generând noi tipuri de construcție a textului spectacular. Bene îmbină competențe din aproape toate departamentele artei spectacolului, cumulându-le într-o singură conștiință creativă. Este regizor, poet și textier, actor și teoretician, dar mai ales un filosof al noului teatru. Creațiile sale sunt produsul unui mod de gândire totală a spectacolului, lucrări de referință pentru postmodernismul teatral nu numai italian dar și vest-european.

Carmelo Bene creează spectacole din fragmente din repertoriul clasic, prin manevre de concepte artistice (teatrale, filosofice, arte vizuale) alături de interpretări foarte personale ale ideilor lui Antonin Artaud (*Pour en finir avec le jugement de Dieu*). Impune o nouă formulă de interpretare, *machina attoriale*, ne-actorul, personalitatea ne-creativă, un executant de acțiuni mecanice în vederea anulării iluziei teatrale. Acesta va fi „pulsul vital" al funcționării spectacolului, un actor-personaj plantat într-un spațiu atât universal cât și conceput ca *non-luogo*. Intervine controversatul concept *phoné* (sunetul autentic, eliberat de încărcătura sensului), demonstrând o fascinație aparte pentru nivelurile de sunet, pentru spațialitatea sonorității și efectul de „plinătate" al acestuia în *corpus*-ul teatral. *Phoné* va conduce teatralitatea și concepția regizorală către „întregul" artistic de unde va fi declanșată eficacitatea teatrală, scopul total al *performance*-ului.

Spectacolele sale au dimensiuni și durate mici, sunt concepute sub formă de teatru de cameră, cu un număr foarte redus de actori. Tendința este recognoscibilă încă din montările etapei de început: *Spettacolo concerto Majakovski, Caligola* (1961), *Amleto* (1962), *Pinocchio*. Textul spectacular este puternic influențat de *colaj* (din direcția artelor vizuale și a experimentelor din anii '60, *happening, performance art*), de tentativele artistice ce renunță la coerența narativă. Anularea elementului spectacular în teatrul benian „atacă" structura stabilă a imaginii scenice, desființează orice reper fix. Pe acest suport actorul se rezumă la evoluția sa în direcția unei liniarități ne-progresive, sub formă de monolog. Este creată iluzia cum că actorul „anihilează" personajul. Compoziția devine o mărturie a performerului ce expune un text al reveriei și interiorității, departe de reperele spațiale sau situaționale ale textului operei originale (Hamlet, Richard III etc.). Reformularea artei actorului și a relației sale cu spectacolul se adaptează parțial la reformele lui Brecht, la termenii de „scriitură scenică", „text spectacular", „text regizoral" etc., ajungând la abordarea teatrului ca „artă totală", un *performance* ritualic cu forță și intensitate wagneriană, o entitate copleșitoare emoțional și vizual compusă din lumini, actor, ce dezmembrează forma și expresiile cultivate de teatrul elitist.

Carmelo Bene indică structuri polifonic-simfonice pentru noul tip de teatralitate, insistă pe abordarea textului scenic ca partitură dirijorală. Aceste coordonate teatrale urmăresc forma muzicală, sunt gândite totodată vertical (în termeni de armonie), cât și orizontal (ca și contrapunct). Derularea secvențelor este concepută după modelul montajului cinematografic. *Ethos*-ul muzicii este esențial pentru teatralitatea spectacolului benian, sudează în mod „brutal" repertoriul vocal-instrumental clasic sau muzica romantică, mizând pe o stare de continuă de instabilitate și cvasi-aleatoriu, pline de calități abstracte. Muzica include fie voce umană, fie compoziție instrumentală. Spectacolul său (teatral și cinematografic) creează în permanență atât o stare hipnotică – în care *fluidul* teatral nu este nici un moment alterat, datorită implicației muzicale care atenuează „asperitățile" montajului (cinematografic, muzical, acțiuni și situații) – dar și o stare conflictuală între actor și textul dramatic, între performer și spațiu.

Este atras în cinematografia experimentală (lucrează cu regizorul bolognez Pier Paolo Pasolini în 1967 în rolul *Edip Rege*) în egală măsură cu experimentele din *Teatro Laboratorio* unde montează *happening*-ul *Addio porco* în 1963 (improvizație, idei leitmotivice care leagă mai multe lucrări, în care sunt menționate ideile specifice genului, activități banale, din mecanicitatea de zi cu zi, transferate într-un registru „comic acid" îndreptat spre publicul snob). Idei blasfematoare, improvizație și consecințe scandaloase, *happening*-ul *Cristo '63* tratează sub semnul deriziunii momentele sacre, atrăgând acuzații și consecințe legale, ce vor determina închiderea *Teatrului Laborator*. Continuarea acestei idei scenice este *happening-ul Re Magi* cu influențe din direcția companiei americane *Living Theatre* sau generația *Beat '72*. Aceste idei scenice se aliniază fenomenelor de contestare prin artă declanșate de regia experimentală italiană, începând cu anii '50, ce apare ca un fenomen *underground*, cu o alură cvasi-amatoristică, produse în cluburi restrânse de tineri cineaști provocatori și turbulenți (*MID* sau *Cooperativa Cinema Independente*). Sunt evidente efectele militantului *Gruppo 63,* compus de oameni de litere și arte, axați pe nonconformismul expresiei artistice și pe o gândire structuralistă. Consecințele în zona *cinema*-ului sunt imediate și ireversibile. Personaje ca Alberto Griffi și Gianfranco Baruchello propun formule extrem de violente, care explodează spre finalul anilor '60, iar cinema-ul devine un câmp interesant ce urmează a fi aplicat în spectacolul de teatru. Anul 1968 pare un moment „convenabil" de afirmare a *Noului Cinema*. Filmul italian ia o direcție străină de orice fenomen, dominat de interesul pentru elemente abstracte, atacând orice fomulă artistică coerentă, inclusiv limbajul.

Încă de la înființarea primei sale companii de teatru (1961) Bene experimentează un repertoriu foarte larg, producții cu intervenții și mutații importante în textul dramatic. Cele mai cunoscute sunt montările după Collodi, *Pinocchio,* și *Hamlet* de Shakespeare/Jules Laforgue (*Hamlet sau Consecințele Pietății Filiale* din 1887), spectacole influențate de perioada cinematografiei experimentale (1968-1973). Gilles Deleuze, cel mai invocat teoretician în analiza acestui teatru, vehiculează termeni ca *machina di guerra* (aplicată în *Ricardo III*), ca forța distructivă a oricărei stabilități sociale și umane. Poetica teatrală a lui Bene, pornind de la aceste idei,

Două premiere clujene

Alexandru Jurcan

Teatrul Național din Cluj-Napoca a găzduit în ultimele zile două noi montări.

Angajare de clovn de Matei Vișniec a fost regizată de Sorin Misirianțu, care și joacă în spectacol alături de Ovidiu Crișan și Ioan Isaiu. Textul a primit Premiul UNITER pentru cea mai bună piesă românească în 1991. Vișniec a scris-o înainte de plecarea din România. Tema te trimite spre Beckett, Ionesco, ba chiar Fellini, de ce nu? Trei clovni (Nicollo, Filippo, Peppino) se întâlnesc în fața unui anunț de angajare. Gloria trecută le mai trimite brize de speranță. Da, corpul e șubrezit, însă mintea vibrează, țese iluzii, privind spre ușa închisă, de unde nu mai vine vreun Godot. De la ipostazierea relației colegiale se alunecă spre invidie, cu puseuri de violență, totul pigmentat cu umor frust, dar și cu cinism belicos. Mai pot ei seduce publicul? Fiecare se laudă cu un număr special de pantomimă, până când se produce o îmblânzire, adică prietenia lor triumfă în fața luptei existențiale.

Decorul e simplu, lăsând actorii să-și demonstreze potențialul artistic. Valize și mingi colorate, plus un ecran. Ovidiu Crișan e credibil, exploziv, impecabil. Pe locul doi vine Ioan Isaiu, cu vervă dozată, cu inflexiuni tonice. Cei doi actori se sincronizează într-un cuplu prodigios, acaparant. Sorin Misirianțu nu reușește să se ridice la nivelul de joc al colegilor săi, producând o oarecare disonanță. Poate că forțează uneori nota și creează o nuanță contrafăcută. Cu toate acestea, regia mizează pe apetența de joc a actorilor, pe construirea unei trinități ce atenuează frica de ratare.

Aceeași piesă se joacă acum și la București, în regia lui Ion Caramitru, care a distribuit trei actori cu studii la Cluj (Emilian Mârnea, Petre Ancuța, Florin Călbăjos). Spectacolul depășește două ore, se cântă, se dansează, se face pantomimă, e invitat chiar circul Globus, iar sala devine o arenă de circ. E o propunere, desigur, însă eu prefer sobrietatea montării de la Cluj, în consens cu lacrima și râsul, cu discreția senectuții și disperărilor, cu acel aer de *vanitas vanitatum,* plus grija pentru construcția gradată, pentru redescoperirea relației umane, regăsită sub fricile cotidiene.

Regizorul Răzvan Mureșan s-a încumetat să vizualizeze scenic romanul lui Mateiu Caragiale – *Craii de Curtea-Veche* – ajutat de decorul semnat de Andreea Săndulescu. Premiera a avut loc în 22 aprilie.

Debutul spectacolului respectă secvența liminară din roman: naratorul (Matei Cara) e trezit de poștaș, apoi merge la un birt cu Pantazi, „un obosit, un sfios". Acolo e Pașadia, „un luceafăr dotat cu una din alcătuirile cele mai desăvârșite ce poate avea creierul omenesc". Mai apoi apare Pirgu, „de mic stricat până la măduvă (...), simțind o atracție bolnavă numai pentru ce e murdar și putred". Rașelica e tânăra evreică, iar Pena va fi aceea care îi va numi „craii de Curtea-Veche". Despre „adevărații Arnoteni" aflăm că „vechile neamuri boierești, dacă nu se sting la timp, se pierd în degenerare".

Decorul cu oglinzi reușește să confere mister și multiplicare onirică, în tonalități crepusculare. Cornel Răileanu (Pașadia) are vocea potrivită și prestanța ce evită excesivul. Matei Rotaru (Pirgu) reușește un rol cu pulsiuni viscerale clovnești, însă puțin șarjat. Miron Maxim (Matei Cara) pare copleșit de întinderea rolului și comite câteva sincope de ritm. Ionuț Caras (Pantazi) e corect, fără inadvertențe facile.

Decupajul scenaristic este defectuos, inegal, dând naștere unui spectacol de trei ore, în ciuda multor finaluri posibile resimțite de spectatorul avizat. Poate că poza de grup ar fi încheiat mai cinstit piesa, care nu ține cont de anduranța publicului. Regizorul prea și-a propus de toate – un urs plimbăreț, adesea ridicol, gemete lascive, mese puțin animate, funeralii, veselie... – astfel că eterogenul supărător își face prezența, iar planul doi, cu mulți figuranți, obosește adesea și se pulverizează în banal. Plutește o oarecare disfuncționalitate, o pendulare irelevantă între ingrediente ce anunță anumite clișee. Discursivul subliniază convenția până la estomparea emoției. Păcat și de vulgarizarea finală (excesele sexuale ale lui Pașadia cu Rașelica), atunci când „mâna credincioasă își făcuse datoria". După opera lui Mateiu Caragiale s-a făcut un film, dar și un spectacol la București, ambele fără efect sau perenitate, ceea ce demonstrează din plin că romanul este un soi de „noli me tangere", cu o sacralitate magică.

■

se va centra pe dezumanizare. Mai mult, vorbește despre actor ca *machina attoriale* (actorul și personajul Carmelo Bene) care declașează o veritabilă ruptură mentală și de percepție prin clivajul între actor și personaj, susținut scenic de fragmentarea infinită a imaginii. Spectacolul se derulează fie în formulă de recital - personajul acompaniat de muzică, în dialog cu orchestra și instrumentația sonoră -, fie ca pulverizare a unui personaj în mai multe părți separate (*Lorenzaccio*) -, fie ca „scriere scenică" ce modifică radical scrierea dramatică, prin tăieri de pasaje, inserare de replici etc. *Pentesilea la macchina attoriale - Attorialità della macchina* insistă pe caracterul inexplicabil al fenomenului pe care îl experimentează spectatorul în teatru. *Mașina actorială* este o strategie de eliminare a tehnicii tradiționale a actorului (anti-stanislavskiană) pentru o nouă abordare vizuală și mai ales auditivă. Bene folosește *playback*, exacerbând mimica și expresia, cauzează un efect ne-programat. Spectatorul este pus în situația de a percepe ecuații de imagini sau fragmente simbolice prin contururi vagi de forme, pe care le poate sau nu identifica. Prin recursul la *playback* se creează un contact mult mai intim cu spectatorul. Acesta este impulsionat să asculte, să depășească „haosul imagistic", să se bazeze pe muzicalitatea sunetului care individualizează duete sau terțete de acțiuni și situații. Teatralitatea va fi percepută sonor coordonată de o „voce-orchestră".

Actorul este centrul teatrului benian, un regizor atât în interiorul perimetrului scenei cât și din exterior. Este entitatea totală, creatoare a

Carmelo Bene în *Hamlet*

spectacolului total, un manevrator al spațiului. Personajul actor se pretează mai multor direcții de abordare, dar în mod prioritar este construit datorită interesului evident pentru psihanaliză. În spectacol apar elemente obscene, amestecate cu atitudini de revoltă față de orice tip de autoritate, față de convenția teatrală și bazele pe care a fost construită arta actorului. *Attore artıfex* este ne-actorul într-un edificiu teatral în care situațiile și motivațiile sunt lipsite de o ancoră dramatică. Prezența scenică a acestuia „provoacă" arta teatrală prin imobilitate, prin lipsa de acțiune și finalitate a gestului. Cu toate acestea actorul Bene dinamizează spectacolul prin mimică, atitudine, comentariu pur gestual „peste" vocea rostită în fundal. Actorul mimează, contestă, se îndoiește sau se amuză de ideile emise de text. Există un efort fizic vizibil în a înlocui staticismul și nonsensul situațional al personajelor. Sunt inserate „ticuri" contrapunctice cu textul, repetiții gestuale mecanice, cu un efect comic straniu. Apar rupturi în energia interpretării, obiecte accidentale (efectul *happening*-ului) care fragmentează derularea ideii histrionice, anulând toate regulile captării și absorbției spectatorului în *performance*. Spectatorul este pus în situația să caute să relaționeze obiectele cu situațiile, cu legăturile și relațiile dintre personaje, până pierde orice posibilitate de continuitate și stabilitate, până când renunță. Teatrul pe care îl invocă Bene „este tot ceea ce nu se înțelege", o evadare din sfera teatrului de regie (mai ales în zona italiană, la acea dată emblematică prin figura lui Luca Ronconi), care creează peste text, care înfrumusețează scena în mod inutil. Spectatorului i se oferă ocazia de a asculta sunetul, de a vedea imaginea, corelările dintre cele două registre care devin un întreg. Actorul controlează din punct de vedere sonor teatralitatea, creează efectul de lectură, cu un cuvânt rostit după rațiuni muzicale. Motivul pentru care Bene exagerează imaginea este acela de a forța spectatorul să treacă dincolo de latura rațională, mizând pe transă, unde este anulat orice reper. Teatralitatea este etapa de depășire a neputinței de a înțelege, motivul pentru care audiența rămâne în starea de hipnoză în fața unei imagini teatrale fascinante. Controlul este pierdut în fața acestei expuneri de imagini și sunete.

■

Urmare din pagina 3

Judecata ca *logos apophantikos* sau despre inexistența unei abordări „formale" a acesteia la Aristotel. Un „vot de blam" lui Kotarbinski

despre un lucru că este identic cu sine, acest lucru fiind înțeles ca două lucruri identice cu sine.

În *Topica*, reluînd această problemă a identității Aristotel, și încercînd o definiție a acesteia, relevă trei sensuri ale acestui concept:

Identitatea numerică
Identitatea specifică
Identitatea generică

Din punctul de vedere al lui Aristotel este identic din punct de vedere numeric ceea ce are mai mult nume dar în fapt este același lucru.

Sub raportul specific, așa cum deducem din însăși denumirea dată, este identic din punct de vedere specific acel ceva ce nu prezintă nici un fel de diferență din punct de vedere al speciei.

Iar in ceea ce privește raportul generic, la fel, este identic ceea ce cade sub același gen.

Sigur, cu trecerea timpului aceste subtilități ce țin de logica internă a principiului identității s-au pierdut, iar istoria a reținut doar identitatea simplă, cea numerică și nominală, care pune semnul egalității între două nume.

b. *Principiul terțului exclus*

„Există unii filosofi care, după cum am spus, susțin că este posibil ca același lucru să fie și să nu fie, și că se poate gîndi într-astfel. Se servesc de acest argument și mulți filosofi ai naturii. Noi însă am admis acum că este cu neputință ca ceva, concomitent, să fie și să nu fie și, de aceea, am arătat că acesta este cel mai sigur dintre toate principiile", iată cum definea Aristotel principiul terțului exclus în *Metafizica*[8].

În *Analiticile secunde*, Stagiritul precizează și nuanțează această afirmație atunci cind spune că: „Din două judecăți contradictorii una este necesarmente adevărată, cealaltă falsă și nu este intermediară posibilă".[9]

Nu vom intra, pe mai departe în analiza a ceea ce se va chema *futura contingentia*, sau „excepția de viitor" a principiului identității, pe de o parte datorită faptului că nu este sigur dacă Aristotel se referea cu adevărat la acest fapt sau dacă nu ne aflăm în fața unei adevărate confuzii perpetuate la mai toți comentatorii de-a lungul timpului, așa cum susține Anton Dumitriu.[10]

Totuși, dincolo de toate punctele de vedere exprimate de cei mai diverși gînditori, de la scolastici și pînă în prezent, părerea noastră este congruentă cu cea a lui Albrecht Becker[11], după care Aristotel nu a negat valabilitatea principiului terțului exclus niciodată și nu a admis nici un fel de excepție față de acest principiu.

Un interesant și veridic punct de vedere ni se pare cel al filosofului francez Maurice Nédoncelle care crede că: „Principiul terțului exclus la greci provine dintr-un efort de a reduce domeniul iraționalului și nu din pretenția de a-i nega existența. Punctul de vedere hegelian este inspirat din aceeași dorință, dar el este preferabil prin aceea că el nu abandonează iraționalul soartei lui, ci încearcă să-l salveze în absolut."[12]

c. *Principiul contradicției*

Aristotel vorbește despre principiul contradicției în cartea a IV a *Metafizicii*, atunci cînd este abordată problema ființei. El arată că principiile aparțin ființei ca ființă, ele avînd, toate, un substrat clar ontologic.

Potrivit Stagiritului, modalitatea prin care intelectul sesizează aceste principii este cea directă, intuitivă, prin intermediul intelectului activ, acestea fiind proprietăți ale ființei. El afirmă că aceste principii (principiul identității, principiul terțului exclus și principiul contradicției) sunt principii în ființă, aparținătoare ei, prin aceasta nefiind necesară nici un fel de demonstrație și nici un fel de problematizare. Ele sunt adevărate prin ele însele: „Iar, pe de altă parte, ceea ce susțin unii dintre cei care vorbesc despre adevăr, anume în ce fel trebuie făcute demonstrațiile, ei o spun din cauza ignorării *metodei analitice* «δι᾽ἀπαιδευσιαν των ἀναλυτικων». Căci trebuie venit cu o instruire prealabilă asupra acestor chestiuni, și nu să se cerceteze recurgîndu-se la o învățătură după ureche."[13]

Totuși, afirmă Aristotel, dintre toate principiile, cel mai sigur și cel care iese în evidență cu cea mai mare pregnanță este principiul contradicției, întrucît: „ *este imposibil ca ceva, concomitent, să aparțină și să nu aparțină aceluiași lucru și relativ la același aspect* (și cîte alte determinări am putea adăuga, să rămînă adăugate în vederea/evitării/ dificultăților logice). Acesta este cel mai sigur dintre toate principiile.

Într-adevăr, el are caracteristica enunțată mai sus. Căci este imposibil pentru oricine să gîndească *că același lucru este și nu este, după cum unii cred că ar fi afirmat Heraclit.* Într-adevăr, nu este necesar ca cineva să și gîndească ceea ce spune. Iar dacă nu este cu putință ca aceluiași subiect să-i aparțină concomitent contrariile (să fie făcute precizările suplimentare față de această premisă), iar/pe de altă parte/ dacă opinia contradictorie unei opinii este contrară/acesteia/, e limpede că este inadmisibil ca același om să gîndească concomitent că același lucru este și nu este. Într-adevăr, cel ce e în eroare asupra acestei chestiuni ar avea în același moment opinii contrare.

Edith Torony *Tricycle 1* (2012), fotografie digitală, f/3.3-1/60, 60 x 45 cm

De aceea, toți cei care procedează prin demonstrații ajung la această idee situată la urmă. Căci, prin natură/principiul noncontradicției/ este și principiul tuturor celorlalte axiome."[14]

Anton Dumitriu este de părere că, fiind un principiu al ființei și întrucît, în ultimă instanță, nous-ul este nucleul noetic al existenței, principiul contradicției este un principiu fără de care gîndirea nu poate gîndi, fiind chiar punctul de la care aceasta pleacă.

Tadeusz Kotarbinski[15] crede că există trei exprimări ale principiului contradicției la Aristotel:

principiul ontologic al contradicției
principiul logic al contradicției, cu referire la propozițiile care nu pot fi adevărate împreună
principiul psihologic al contradicției

Nu suntem, pe departe, de acord cu această împărțire aleatorie a principiului contradicției, nicăieri Aristotel nefăcînd o asemenea distincție. Kotarbinski, tributar formației sale de logician și spiritului științific modern, cade victimă unei metehne mai vechi a criticii filosofice moderne, atribuindu-i lui Aristotel intenții pe care, acesta, este aproape sigur că nu le-a avut. Oricum, nicăieri în opera Stagiritului nu găsim logica printre științele recunoscute, cu atît mai puțin psihologia care se numără printre (pseudo).

Note

1 *Istoria logicii.*, p. 203.
2 *Op. cit.* 4, 17 a.
3 *Ființă și timp.*, p. 51, trad. Dorin Tilinca și Mircea Arman.
4 J. Lukasiewicz, *Op. cit.*, Oxford, 1951, ed. II, 1957, ed. II, 1958.
5 A. Dumitriu, *Op. cit.*, p. 204.
6 *Op. cit.*, Paris, 1921, ed. XII, p. 565. Apud A. Dumitriu, Idem, p. 207.
7 *Metafizica*, V, 9, 1017 b – 1018 a.
8 *Op. cit.*, IV, 4, 1006 a.
9 *Op. cit.*, I, 2.
10 Vidi, *Istoria Logicii.* Pp. 213 – 215.
11 *Bestreit Aristoteles die Gültigkeit des „Tertium non datur" fur Zukunftsaussagen*?, Act du Congrès International de Philosophie Scientifique, VI, Paris, 1936.
12 M. Nédoncelle, *La personne humaine et la nature*, p. 73, Paris, 1943, apud. A. Dumitriu, *Op. cit.*, p. 215.
13 *Metafizica*, IV, 3, 1005 b.
14 *Idem, ibidem.*
15 T. Kotarbinski, *Leçons swur listoire de la logique* p. 30, apud Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 217.

■

La Cave

Silvia Suciu

Vernisajul expoziției „Teatrul minții" al Tincuței Marin, Spațiul *La Cave*, Institutul Francez din Cluj-Napoca.

De peste un an, Cluj-Napoca a primit un nou spațiu expozițional, de expresie contemporană, deschis de Institutul Francez: La Cave. Acest lucru a fost posibil datorită ajutorului dlui Valentin Vișan, director general al La Donna Imobile. Situată la subsolul imobilului care găzduiește primitorul Institut Francez, La Cave își propune promovarea creației franceze și românești în artele plastice, literatură și film. Din martie 2017 și până în prezent, La Cave a găzduit mai multe expoziții ale unor artiști români și francezi: Marc Brunier-Mestas (gravură), Vasile Cătărău (ceramică), Fanny-Laure (design de mobilier), Didier Cottier (sculptură în plastic și obiecte reciclate), Doina Stici (ceramică), Emilie Brain (fotografie), Nicolas Friess (fotografie), Tincuța Marin (pictură).

Masterandă în pictură la Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca, Tincuța Marin propune în expoziția „Teatrul minții" (18-28 aprilie) o incursiune într-un univers oniric, amintind pe alocuri de pictura lui Jean-Michel Basquiat (1960-1988) sau a lui Pablo Picasso (1881-1973). „În lucrările personale pun în discuție problemele legate de magie, vis, formă și compoziție, metamorfozare a filtrelor percepției, personajele redate de mine fiind deformate, având chipuri atipice, stranii. Îmi place să reinterpretez datele realității într-o lume a mea, plină de magie, frumos, urât, prin deformări, alungiri, torsionări, pe care le duc într-o zonă vizuală grotescă. Caut să sugerez atmosfera viselor, să exprim o emoție fară să recurg la clișee narative. Ceea ce mă interesează este zona absurdului, explorarea limitelor realităților, prin care să pot reda o realitate individuală. Scenele compuse de mine au atât un rol impresiv, cât și unul expresiv. Ele ne pot comunica gânduri, stări psihologice, forță, descărcări de energie și de ce nu și sensibilitate" – mărturisește artista.

Institutul Francez clujean a celebrat 50 de ani de la evenimentele din mai 1968, invitându-l pe fotograful Philippe Gras cu o serie de fotografii realizate în toiul evenimentelor revoluționare („Au cœur de mai 68" - 2-11 mai). Aceste evenimente au căpătat, de-a lungul timpului, o rezonanță istorică, provocând o ruptură fundamentală pentru societatea franceză și pentru instituțiile statului. Totul a început prin revolta studenților din Paris, cărora li s-au alăturat muncitorii și alte categorii ale populației din teritoriu, militând împotriva consumerismului, a capitalismului, a imperialismului american și a guvernului lui De Gaulle și provocând schimbări majore la nivel cultural, social și politic. „La volonté générale contre la volonté du général!" („Voința generală împotriva voinței generalului!") - este unul dintre sloganurile folosite de participanții la evenimente. În timpul altercațiilor dintre manifestanți și forțele de ordine au murit șapte oameni și au fost răniți câteva sute.

În calitate de fotograf independent, Philippe Gras surprinde „confruntările dintre studenți și forțele de ordine, dar și momentele de acalmie, care lasă să se întrevadă viața cotidiană de pe străzile Parisului. Aceste instantanee în alb-negru demonstrează un mare talent pentru documentare, având în același timp o calitate artistică remarcabilă" – se arată în pliantul expoziției.

Expoziția este însoțită de filmul „Mai 68. O primăvară stranie" (2018) de Dominique Beaux, prezentând mărturiile celor care au participat la evenimentele de acum 50 de ani: polițiști, politicieni, militari, manifestanți, foști studenți etc. Mărturiile lor sunt uneori amuzate, alteori înspăimântătoare. Este de asemenea un film despre ce este Republica - o putere, o societate? -, despre memoria care o construiește, ceea ce poate să o distrugă și ceea ce o întărește... Căci, în final, „puterea e fragilă, autoritatea e fragilă, căci se bazează pe sentimentul populației că această putere este una dreaptă și bună" (Édouard Balladur, minutul 8 al filmului).

Proiectul „WAW-Woman's Art World – Part 3: ReCompunere" propune șase artiste extrem de active pe piața de artă contemporană: Elvira Bozga, Sabina Elena Dragomir, Hye Young Kim, Camelia Oltean, Andra Roman, Axenia Roșca. Deschisă în perioada 17 mai-3 iunie a.c., „expozitia prezintă, prin pulsația vie a fiecareia dintre lucrările artistice, o detaliere atentă și minuțioasă a structurii unui organism viu, a corpului uman și a însăși naturii, aducând un contrapunct proceselor de globalizare. Este o reîntoarcere la lucrurile simple și sincere, o celebrare a vieții" (Sabina Dragomir). Proiectul a mai fost prezentat la Cluj la Casino Centrul de Cultură Urbană - Part 1: StudioSkin și la Arad, la Galeria Dor de artă („AIŌN - Our Time"). Expoziția propune publicului tehnici diferite de exprimare plastică (pictură, instalație, video, sunet, performance), având ca punct central creație femeii artist.

Prin activitățile pe care le propune în spațiul cultural La Cave, Institutul Francez de la Cluj realizează un „pod cultural" între Franța și România. ■

Philippe Gras, „Au coeur de mai 1968", fotografie, 1968 © Philippe Gras

Lady Of The Waste Land

Ciprian Radovan

La finele lunii aprilie, tânăra artistă Edith Torony, deja cunoscută și intens apreciată ca pictor, a avut o expoziție de fotografie experimentală neconvențională, deschisă sub incitantul titlu „The Waste Land" (Țară Uzată, Țara a Gunoiului, Ținutul de Gunoi etc) evident cu referire nu la o țară anume, ci la o țară generică, model, reprezentativă pentru lumea și civilizația contemporană. De fapt expoziția însoțea lansarea albumului Edith Torony, editat sub auspiciile Asociației Culturale Contrasens, cu sprijinul și contribuția președintei acestei Fundații, doamna Dana Sarmeș, și finanțat de către Consiliul Județean Timiș, în cadrul unei serii de albume editate și anterior, cu referire la câțiva artiști timișoreni remarcabili.

Suntem tentați la o analiză imediată a fotografiilor expuse, dar, în mod obiectiv se impune sublinierea faptului că Edith Torony este în primul rând un pictor de elită (a se vedea, ca exemplu semnificativ, reproducerea picturii „Junkyard Symphony XIX"), ale cărui calități au fost marcate de câteva manifestări reprezentative: expoziții personale și participări la expoziții internaționale semnificative sau târguri de artă, dintre care amintim, în treacăt, expoziția personală „Vertical Absortion" avută în 2014 la Calpe Gallery, cât și manifestările „Poduri Europene" din 2015, ori „Play Emptyness" în 2016, și „Autoconstruction" - Marzia Frozen Gallery, Berlin din 2017 și, în același an, Bienala Internațională „Meeting Point" de la Arad, cât și alt moment deosebit, ampla expoziție personală *Junkyard Symphony* de la Galeria *Senso* din București, momente care au marcat de fapt un nivel major în ansamblul creației sale deja bine afirmată. Adiacent aceste evenimente au fost însoțite de o succesiune de premii importante, începând cu premiul dat de Calpe Gallery, continuând cu valorosul premiu Pro Cultura-Certitudini, dat de Consiliul Județean Timiș și culminând cu Premiul I pentru pictură la Bienala Internațională „Meeting Point".

Spuneam că *Junkyard Symphony* („Simfonia grămezii de gunoi sau a haldei de gunoi"- traducere aproximativă), are o semnificație aparte, fiind un fel finisare a unei viziuni bine articulate, a unei opțiuni certe, riguros dar și ingenios pusă în valoare.

Mișcarea în sine, încadrabilă unei tendințe internaționale de tip *Funky*, care însumează atât în muzică, activități de grup cu iz cultural, cât și în artele vizuale, o mulțime de componente puse sub egida unei stări de bine, adunarea a unui fel de resturi, gunoaie (la figurat) culese din tendințe anterioare sau mediul înconjurător (referire la vizual și tridimensional, obiect „găsit") și puse la un loc, liber, mergând până la exprimări psihedelice. Echivalat, în artele vizuale o asemenea tendință se regăsește sub diverse denumiri ca Trash Art (Artă din resturi, gunoaie), Artă Brută, Junkyard Art etc., derivând de fapt dintr-o bază *ready-made* (facut de-a gata, găsit), al cărui magnific părinte artistic este bine cunoscutul Marcel Duchamp cu al său „Pisoar".

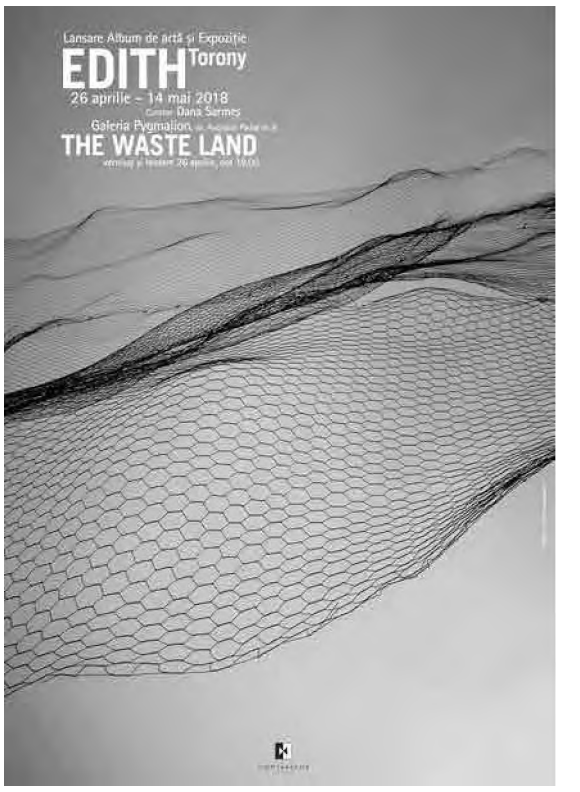
Spre deosebire de alții, derivați chiar din Duchamp, care apelează la elemente obiectuale tridimensionale, deci cu o propensiune în spațiu, Edith Torony rămâne în bidimensionalul pânzei, generând totodată în picturile sale o stare poetică, analoagă onirismului întâlnit în suprarealismul abstract. Ea operează cu fragmente rememorate sau inventate, uneori chiar imagini de obiecte concrete, totul aparținând unei aceleași lumi, lumea resturilor aruncate, gunoaielor. De regulă, pe un fond sensibil, oarecum halou, obținut prin rafinamente tehnice, cum ar fi folosirea sprayurilor acrilice, plasează asemenea elemente ca semne, cu pensula, markerele sau chiar șpaclul, încarcă suprafețele cu un fel de spirit cumulativ baroc, iar suprafețele devin astfel peisaje imaginare în care se înlănțuie, într-un fel de dans unic, o lume de linii și semne, amintind oarecum de resturile unor obiecte posibile legate între ele, respectiv de un fel de gunoaie fragmentate reunite în grămezi sau lumi fictive.

De ce acest comentariu extins într-o expoziție de fotografie, asupra unei picturi care a trecut progresiv de la rafinamente tehnice (seria „Error"), la exprimări vulcanice expresioniste (având ca exemplu seria de jgheaburi alterate sau inversate și efectele metafizice ascensionale din expoziția „Vertical Absorbtion" - „Absorbție Verticală"), de fapt moduri de exprimare autentică (intermediate încă de influențele pregnante ale maeștrilor săi, regretatul profesor Romul Nuțiu și apoi discipolul principal al acestuia, pictorul Cristian Sida de la Facultatea de Arte), la rafinamentul de nuanță personală din ampla serie *Junkyard Symphony*, implicit în lucrări adiacente similare celor din serie, toate puse în valoare în expoziția de la Galeria Senso, cât și în catalogul lansat recent de Fundația Contrasens?

Răspunsul la întrebare ar fi acela că fotografia întregește multiplele preocupări ale artistei (pictură, fotografie pe film și digitală, cu variante tehnologice sau de programare, desen, artă digitală pură) și de fapt ocupă un important rol complementar și afectiv-documentar care premerge sau fundamentează etapa de apogeu vizionar din seria unei ipostaze de maturizare autentic personală (artista are doar 30 de ani), care este *Junkyard Symphony*.

Merită intercalat, justificativ, chiar textul confesiv enunțat de către artistă cu ocazia vernisajului expoziției *The Waste Land*:

„Interesul meu pentru fotografie s-a dezvoltat odată cu cel pentru pictură, adică de pe la vârsta de 14 ani, undeva prin 2003. Am început cu fotografie pe film, apoi cu un compact digital, abia mai târziu, în facultate am pus mâna pe un DSLR. Eram destul de pasionată și mereu alternam mediile, ajungând ca multe dintre fotografiile realizate să îmi folosească în compozițiile din pictură. O perioadă am activat pe site-uri foto românești, dar mi-am dat seama repede că mă interesa mai mult experimentul și propriile căutări decât să devin o profesionistă în peisaj, fotoreportaj sau portret, imagini de care internetul nu duce lipsă oricum. Am mai rămas activă o perioadă doar pe Lomo.ro, dedicat exclusiv fotografiei pe film, unde libertatea de exprimare era mai mare și experimentul era apreciat. Apoi a urmat o perioadă în care am explorat doar zona digitală, găsind-o destul de efervescentă și valoroasă, lucrând foarte mult cu un compact, eficient datorită dimensiunilor mici, dar cu o calitate bună a imaginii și control total asupra setărilor. Până la urmă am ajuns să folosesc sau să fac post-procesare și cu smartphone-ul, apreciind mai ales avantajul acestuia de a fi mereu la îndemână.



În 2016 mi s-a propus apariția albumului, proiect realizat cu ajutorul asociației Contrasens, prin Dana Sarmeș, căreia îi mulțumesc că a crezut în mine și care a insitat să introduc aici și partea de fotografie. Astfel am ajuns să valorific această zonă, să o expun mai mult. În timpul selecției de imagini pentru album, am observat că partea digitală avea continuitate cu pictura, mai bine decât cea de pe film, prima urma cursul experimental și venea ca o completare, erau complementare, până la urmă inseparabile. La final, m-a amuzat cum majoritatea fotografiilor alese, erau realizate cu aparatul compact, pledând pentru o imagine plată, minimalistă, în contrast cu pictura, prin simplitate, dar apropiate prin subiect. Consider importante explorările din câmpul fotografiei, în paralel cu realizările din pictură, împreună au condus la ceea ce sunt în prezent. Salut de asemenea aprecierea și încurajările din anii facultății, ale profesorului meu Cristian Sida față de interesul meu pentru imaginea digitală.

The Waste Land adună fotografii din perioada 2012-2016 și poate fi anexată foarte bine seriei de picturi *Junkyard Symphony*. Dacă la momentul respectiv a fost poate doar o documentare inconștientă a unui spațiu real, prin apropiere devine bulă existențială, teritoriu propriu în câmpul percepției mele vizuale.

The Waste Land este în același timp *No Man's Land* la fel cum e și *All Man's Land*, adică ne privește pe toți, e o asumare a amprentei negative lăsate de umanitate în teritoriul ocupat, dar și o reevaluare estetică a waste-ului, a creativității, a imaginii, a tot ce e posibil."

Sublinierea aceasta prin citare nu este de ignorat, *TheWaste Land* este „țara fară om-oameni sau țara (*moartă –nota mea*) tuturor oamenilor contemporani", și trebuie citită ca un semnal de alarmă, chiar dacă imaginile expuse par blânde și adesea discrete, dar interpretabile cu referire la aspectele sinucigașe ale prezentului, dominat de reziduuri, deșeuri și o cantitate enormă de plastic, hidrocarburi petroliere, gaze toxice și uleiuri.

Neîndoielnic, pentru artistă contează mult și posibilățile experimentale oferite de fotografie ca imagine culeasă ca atare, înregistrată, cât și de posibilitățile de prelucrare. Pe de altă parte, așa cum am văzut, pentru ea fotografia reprezintă o modalitate de fixare, de înregistrare, de rememorare a tot ce reprezintă lumea gunoaielor, pecete a contemporaneității, dar și de creare uneori a halourilor, a spațiilor

difuze care se cer populate și dinamizate prin numeroase inserții, sau altfel spus, studierea neclarității din halouri, cețuri inventiv dirijate, ca o bază pentru ambianța lucrărilor din seria *Junkyard Symphony*, serie care trimite de regulă spre un fel de peisaje de vis, dinamice, posibil coșmar psihedelic, cu includerea întotdeuna a unui dramatism mascat, oarecum optimist, ca un fel de cruzime-spaimă prelucrată „jucăuș", ducând, din când în când, prin cromatică (rozuri, purpuriuri, albastruri, ori alte culori diafane sau fosforescente) la o aglomerare cel mai adesea caldă care sugerează, în cele din urmă, chiar și o fugă a gândului spre miraculoasa „Grădina Deliciilor" a lui Jeronimus Bosch și nu numai, respectiv spre o serie de reprezentanți de referință ai suprarealismului abstract în conjuncție cu arta pop, punk și funky, ori psihedelică.

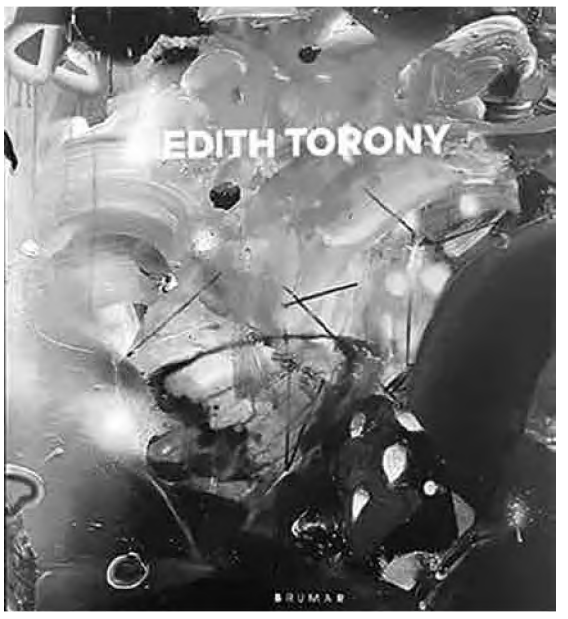
Desigur, revenind la fotografie este demn de menționat că după 1970 fotografia face un salt, trecându-se la oferta spectaculoasă a fotografiei digitale, a programelor de calculator privind prelucrarea imaginii și de asemenea și la posibilitatea printării pe mari dimensiuni și pe diverse materiale.

Edith Torony nu și-a propus prin expoziția *The Waste Land* să facă o demonstrație ostentativă de fotograf, ci, conform sublinierii confesive enunțate mai sus, scopul principal a rămas, ca finalitate, o abordare complementară picturii, urmăridu-se totodată extinderea cercetărilor sale experimentale (este foarte talentată, deosebit de inteligentă, dar și preocupată mereu de reînnoire și sete de cunoaștere), fără să evite aspectele directe ale exprimării ca atare prin imaginea fotografică.

Să încercăm, spre exemplificare și câteva detalieri. Este interesant modul cum în fotografie, fixând în imagini o serie locuri poluate cu reziduri sau gunoaie, Edith Torony descoperă un fel de poezie onirică, apropiată uneori de lirism. Alteori însă imaginile sunt mai dense și par agresive sau sugerează o stare de moarte, de descompunere, de destrămare și putreziciune.

Privind asfaltul poluat cu lubrifianți și produse petroliere, în zonele insulare cu margini difuze, zone în care decurge și un fel de difracție a luminii, colorându-le, artista face, în asociere cu particulele albicioase de nisip incluse în asfalt, trimiteri spre nebuloasele cosmice, fascinată nu de caracterul negativ al reziduului poluant, cât de frumusețea imaginilor similare Căii Lactee sau a unor comete (seriile „Asphalt Nebula" și „Asphalt Comet", „Nebuloase de/în asfalt", „Comete de/în Astfalt"). Un început de zi sau noapte la capătul grămezii de gunoi devine în interpretarea artistei „Crimson Mist" („Ceață purpurie"), primplanul fiind dominat de gunoaiele grosiere, urmând apoi o dispersare a resturilor de obiecte și fire fragmentate spre orizont și spre geana de lumină purpurie, un infinit posibil, care desparte pământul otrăvit, mort, invadat cu gunoaie de un întuneric posibil amenințător. Tot așa, regăsim un fel de chemare, terorizant magică, a morții perpetue, în fotografia „Lady of The Waste Land", „Doamna Țării - Ținutului de gunoi", personaj feminin cu fața acoperită de un obiect alb-opac, imagine emblematică care primește o tentă metafizică, prin situarea centrală a personajului feminin între gunoaie, context în care aceasta pare un fel de regină a morții ireversibile. În mod paradoxal, în fotografia intitulată chiar „The Waste Land", ne miră faptul că viața învinge totuși, aspect nuanțat oarecum simbolic prin smocul de ierburi crescut pe o componentă inertă, un manechin dezafectat, rătăcit printre alte gunoaie.

Merită subliniat faptul că artista locuiește într-o parte periferică a orașului, are prilejul să contemple zonele maculate cu grămezi de gunoi, resturi de



obiecte, șpanuri metalice, învălmășite, deșeuri de plastic și hârtie. Desigur asemenea motive o inspiră și se regăsesc sub o formă directă sau sublimată atât în fotografie, cât și în pictura sa, mai ales în cea din seria mult apreciată și extins prezentată în albumul lansat la vernisajul expoziției recente, seria *Junkyard Symphony*, însoțită de lucrări înrudite sau lucrări care o preced, de fapt o caracteristică certă de împlinire artistică optimă.

Alte două fotografii din seria fotografică expusă, semnificative în sine, redau un același fragment dintr-un manechin de gips incomplet, un fund cu picioare, aruncat și răsucit apoi pe șosea („Left Behind"), în apropierea unui morman de gunoi, obiect abandonat care sugerează, pe lângă o cinică neglijență, un fel de moarte potențială accidentală. „Simetria bizară multiplă" („Multiple Bizarre Symetry"), o altă imagine, de data aceasta procesată experimental, include un cap care se multiplică generându-se prin rotirea jumătăților de față suprapuse simetric într-o continuitate repetitivă de față tipică personajelor - copii needucați din zonele periferice sau chiar din cele citadine centrale, negativ „înnobilată" cu un semn marcant al civilizației contemporane, dezgustătorul balon de gumă de mestecat din gură.

Imaginile subtile „Valuri de restricție" („Restriction Waves"-o serie) dovedesc un rafinament fotografic de sugestie spațială prin abordarea, compoziționalîmplinită, a succesiunilor structurale care aparțin unei plase de sârmă, abandonate probabil aiurea.

Fotografiile din seria „Plaja" („The beach", cu variante) pe de altă parte au o tentă pozitivă evidentă, emanând un fel de bucurie de grup dar sunt și ciudat apăsătoare, într-o altă lecturare, fiind punctate de personajele viu colorate mici și de un raport dimensional nisip-personaje în favoarea nisipului, cromatic neutru și oarecum invaziv.

Variantele de imagine, singulară și multiplicată, a unui rest de triciclu („The Tricycle") în fond o jucărie de copil dezafectată, aruncată în apă, printre alte gunoaie, sugerează, în transparența semiopacă a apei murdare, senzația de moarte enigmatică și putrefacție, ca stare oarecum dominantă. Alte fotografii, experimantale în sine, cum sunt „Mesmerized", „Multiplicity" și „Black Sea" („Hipnotizată", „Multiplicare" și „Marea Neagră") implică posturi și efecte de prelucrare interesantă a imaginii, uneori cu sens fizic modificat, cum ar fi de exemplu marea care devine cascadă. La rândul lor, „Vertical Absortion" și seria „Silent Move" „Absorbție verticală" și „Mișcare silențioasă", sugerează halouri delicate, de o anumită stranietate generată prin accentele abia sugerate, spații cețoase cu densități variabile, neclare, care pot fi asociate cu atmosfera poetică, de vis, din picturile ultimei perioade.

Din păcate, limitat de spațiu, în prezentarea de mai sus sunt exemplificate doar câteva repere incluse de fapt într-o largă varietate de cercetări imagistice.

Privită în ansamblu, fotografia expusă de Edith Torony demonstrează, ca și celalte preocupări ale sale, o sensibilitate răzvrătită, o predispoziție pentru explorare și experiment, cât și interesante calități intrinseci de tehnică, selecție și gust, evidențiind, concomitent și demonstrativ, câteva aspecte convergente privind o bază de plecare pentru pictura sa, atât anterioară, mai convulsivă, pregnant expresionistă, dar în special pentru cea de apogeu artistic, mai voalat expresionistă, cumulativ onirică și psihedelică, din ultima perioadă. ■

Expoziția Edith Torony la Casa Artelor din Timișoara. Galeria *Pygmalion*

sumar

editorial
Mircea Arman
Judecata ca *logos apophantikos* sau despre inexistența unei abordări „formale" a acesteia la Aristotel. Un „vot de blam" lui Kotarbinski 3

cărți în actualitate
Ion Buzași
Graficianul și pictorul Daniel Luca Voina într-un studiu monografic 4
Menuț Maximinian
De pe un țărm pe altul al poeziei 5
Adrian Țion
Scrisori reale și imaginare 6
Vistian Goia
În glumă și... fără glumă! 7

comentarii
Gavril Moldovan
Ora de curs cu profesorul Ion Vlad, om de știință al literaturii 8

eveniment
Ani Bradea
100 de ani de România: Tribuna promovează cultura română în Italia! Evenimentul a fost consemnat de „Corriere Della Sera", din 25 aprilie 2018! 9

reportaj
Ștefan Manasia
Ghidul turistului echinoxist în Israel: Tel Aviv, Old Jaffa, Haifa, Tivon, Ierusalim 10

poezia
Mihaela Oancea 12
Călin Neacșu 13

interviu
de vorbă cu Nicu Alifantis
„Am considerat dintotdeauna că succesul e o mare obligație" 14

filosofia
Alexandru Boboc
Mari personalități din istoria culturii române
C. Rădulescu-Motru și afirmarea spiritului național în cultura română (II) 16

social
Adrian Lesenciuc
O invenție românească nebrevetată: *fake news* în cultură 19

eseu
Laurențiu Luca
Întrebându-l pe Sartre 20

diagnoze
Andrei Marga
Filosofia pragmatismului reflexiv 23

însemnări din La Mancha
Mircea Moț
Considerații blagiene 26

showmustgoon
Oana Pughineanu
Mineralia minții 27

traducere
Andrea Maria Keller (Elveția)
Bătaia de inimă a liniștii 28

teatru
Alba Simina Stanciu
Text scenic și abordări muzicale. Teatrul lui Carmelo Bene (I) 30
Alexandru Jurcan
Două premiere clujene 31

conexiuni
Silvia Suciu
La Cave 33

simeze
Ciprian Radovan
Lady Of The Waste Land 34

plastica
Sara Pleșa Popescu
Glissando 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**, Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146. Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

Glissando

Sara Pleșa Popescu

În perioada 12-29 aprilie 2018, Muzeul de Artă Cluj-Napoca a organizat expoziția personală intitulată *Glissando*, cu lucrări semnate de artistul clujean Radu Șerban. Vernisajul a avut loc miercuri, 18 aprilie 2018, în prezența artistului și a curatorului expoziției, Mircea Oliv. Din partea muzeului au prezentat Lucian Nastasă-Kovacs, managerul instituției și Florin Gherasim, muzeograf. Proiectul expozițional este gândit în colaborare cu curatorul Mircea Oliv pentru un parcurs itinerant: Bistrița (Galeria Arcade 24), Târgu Mureș (Galeria Art Nouveau), Cluj-Napoca (Muzeul de Artă Cluj-Napoca) și București (Palatul Mogoșoaia).

Radu Șerban s-a născut la data de 11 octombrie 1960. A absolvit, în anul 1987, Universitatea de Artă din București, secția pictură, iar trei ani mai târziu, în 1990, a devenit membru titular al UAP România. În anul 2006 a obținut titlul de doctor în arte vizuale la Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca, instituție la care este cadru didactic din 1990, în prezent activând ca profesor universitar la Departamentul Design Textil.

Pe parcursul itinerant al expozițiilor, Glissando aduce laolaltă omul și natura. Lucrările artistului împrumută glasul apei, iar la rândul său, apa, omniprezentă în lucrările acestuia, împrumută glasul și înfățișarea tuturor ființelor și poveștilor reflectate în ea. Apa curge odată cu viața, deopotrivă lin și tumultuos și, aidoma acesteia, ea poartă în sine imaginea fiecărui moment în timp. Glissando, prin propria sa definiție, alunecă de la un sunet la altul – sunetul apei, sunetul naturii, al cosmosului și al vieții înseși. Apa generează moarte, apa generează viață; apa, precum focul, distruge, regenerează, purifică, căci ea este „o flacără udă". Apa este totodată și un primordial element al genezei. În concepția multor popoare, dar și în Biblie, se susține că omul a fost făurit din lut, adică din apă și pământ, elemente ce făuresc lumea însăși. Astfel, omul devine o miniatură a lumii prin armonizarea apei cu pământul.

Imaginile create de artist transcend spiritul, atingând și înfățișând în același timp materia în cea mai pură formă a sa. Aflați față în față, între privitor și lucrare se produce nu doar o simbioză, ci și o transformare structurală esențială. Elementele vegetale și cele acvatice se intrepătrund atât între ele, cât și cu mediul existent dincolo de suprafața pânzelor. Prin oglindirea lor, departe de cea a lui Narcis, făpturile și întâmplările (ne)istorisite creează o punte de legătură între om, animal și natură, între real și oniric, mundan și necunoscut și, nu în ultimul rând, între privitor și lucrare. În cele din urmă, realitatea artistului se omogenizează cu realitatea privitorului, cel din urmă purtând în sine mai departe experiența trăită.

Apa, leitmotivul expozițional al artistului, devine limbajul expresiv al pictorului. Un limbaj tăcut, surd, ale cărui ecouri pot răsuna doar în memorie. Astfel, acest limbaj folosit, făcând apel la imaginația privitorului, conduce cu gândul la ciclicitatea vieții, a căutărilor și a (re)descoperirilor lăuntrice. Atmosfera lucrărilor, familiară și totuși îndepărtată, este repetitiv redată prin tușele vii, prin culorile juxtapuse, nuanțele atât puternice și pastelate, cât și domolit fuzionate cu griuri calde și reci.

Cu toate acestea însă, Radu Șerban nu relevă întrutotul semnificația lucrărilor sale. Aflată undeva la granița dintre un adevăr poetico-metaforic al serenității și hazardul inevitabil al existenței, semnificația survine odată cu impactul lucrărilor asupra privitorului. Aerul pe care îl degajă expoziția este unul aproape melancolic, exprimat poate prin raportul culoare-nonculoare, prin formele figurative ori poate chiar prin simbolistica simplă și în același timp complexă a ideilor ce dăinuie în spatele pânzelor. Lucrările prezente în cadrul expoziției se adresează fiecărui privitor în parte, făcând apel la puterea de imaginație a acestuia, la puterea de a descifra, de a înțelege și de a putea privi dincolo de ceea ce este vizibil ochiului uman. ■

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române sau Cu ridicare de la redacție: 30 lei – trimestru, 60 lei – semestru, 120 lei – un an Cu expediere la domiciliu: 39 lei – trimestru, 78 lei – semestru, 156 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de cultură Tribuna, contravaloare revistă cont nr. RO57TREZ21621G335100xxxx și contravaloare taxe poștale cont nr. RO16TREZ24G670310200108x deschis la B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

CNI CORESI Imprimeria ardealul